magazin estival

cinema
1985

„Întreaga activitate
cultural-artistică,
educativă
trebuie
să servească
poporului,
să ofere programe
care să reflecte
permanent
munca sa eroică,
dorinţa sa
de cunoaştere
şi virtuţile morale
ce-i sînt caracteristice“.

Nicolae CEAUŞESCU

Un climat revoluționar, un nou destin al creației și creatorilor

„În miezul acestei veri, se împlinesc 20 de ani de la cel mai însemnat eveniment al celor 40 de ani care au trecut de la Eliberare: Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român.

Prin însăși simetria perioadelor istorice respective, evocarea și sărbătorirea acestui moment de la exact mijlocul noii ere politice a țării capătă o aură și o vibrație excepțională.

Ales încă din primăvara lui 1965 în fruntea partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu** a fost învestit în vara aceluiași an, în mod nemijlocit, de către forumul suprem al comuniștilor români, în înalta funcție de secretar general, consfințindu-se astfel, prin voința unanimă a partidului și poporului, începutul unei epoci care poartă și va purta mereu numele marelui patriot revoluționar: **Epoca Nicolae Ceaușescu.**

Proporțiile înnoirilor și ritmul devenirii noastre în aceste două decenii se văd astăzi cu ochiul liber, pentru oricine vrea și știe să-și îndrepte privirile spre ceea ce este definitoriu într-o epocă revoluționară, cum este aceea pe care o parcurgem. Dacă industria românească, la care au visat, cu speranțele cenzurate, atîția înaintași, este astăzi de 100 de ori mai puternică decît la începutul Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, dacă fiecare dintre sectoarele civilizației noastre materiale și spirituale a cunoscut evoluții similare în perioada postbelică, aceasta se datorează în cea mai mare parte noului dinamism imprimat dezvoltării multilaterale a țării după Congresul al IX-lea, de cînd la cîrma destinelor naționale se află tovarășul **Nicolae Ceaușescu.**

Avem fericirea de a putea afirma și atesta prin fapte incontestabile că producția și arta cinematografică se înscriu la loc de cinste în această ordine de idei. Din cele aproximativ 480 de premiere cu filme românești, cu filme de lung metraj, care au avut loc după 1944 (cifră aproape astronomică, în raport cu bilanțul cinematografiei autohtone dinainte de Eliberare), circa 400, adică cinci șesimi dintre ele, aparțin epocii inaugurate în 1965.

Iată de ce, în fiecare an, cînd ne pregătim să aniversăm în luna august victoria Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, nu putem să nu implicăm în

„Să aplicăm ferm principiile umanismului revoluționar, spiritul de omenie, propriu poporului român, în întreaga noastră activitate de făurire a noii orînduiri, în care omul constituie factorul fundamental!“

Nicolae CEAUȘESCU

acest gest sărbătorirea, în luna iulie, a istoricului Congres al IX-lea, care a declanșat și a unit într-un singur șuvoi al progresului revoluționar și constructiv toate energiile creative și aspirațiile legitime ale poporului român, dînd atașamentului nostru față de cauza socialismului și comunismului direcția cea mai proprie.

Regăsirea și dezvoltarea într-o perspectivă nouă a tradițiilor noastre spirituale, a vocațiilor artistice originale, în anii de după Eliberare, sînt în mod deosebit legate de inițiativele și indicațiile din ultimele două decenii ale secretarului general al partidului, președintele republicii, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**. Cineaștii și implicit cinefilii, milioanele de spectatori ai filmelor românești se află, și din acest punct de vedere, printre cei care datorează enorm cutezanței de gîndire și patriotismului profund ale comunistului de omenie care conduce partidul și țara. Întîlnirile din 1971 și 1974 ale tovarășului **Nicolae Ceaușescu** cu cineaștii, ca și repetatele sale analize și considerații ulterioare privind modul cum cinematografia noastră își onorează menirea au fost și sînt cîștiguri fundamentale în ordinea unei noi demnități, a unui nou destin al creației și creatorilor din acest domeniu. Ideea inițială, metaforic exprimată la întîlnirea din 1971, ca și în acest cîmp al creativității naționale, fiecare cineast de talent să aibă posibilitatea de a lucra frecvent pe platouri, pentru a-și pune în valoare vocația și rostul educativ în viața culturală a țării, se află la baza tuturor evoluțiilor pozitive la care am asistat în anii '70 și '80, prin afirmarea unei multitudini de personalități regizorale, a unor noi promoții de realizatori.

Cu numai doi regizori de film valizi, preluați din epoca interbelică, cinematografia noastră are în prezent un corp de realizatori, o pleiadă de regizori al căror talent, a căror formație culturală, a căror angajare ideatică și experiență tehnico-profesională sînt deasupra îndoielii, în mod cert comparabile cu ale cineaștilor din orice școală veche sau nouă. Fără ca realizările fiecăruia dintre ei să fie, de fiecare dată, concludente și, cum e firesc, fără a ne putea aștepta la miracole în restul eșichierului regizoral,

→

această zestre umană creativă, temeinic exersată și încercată, reprezintă cel mai însemnat cîștig al cinematografului românesc, datorat climatului stimulator pentru toate valorile naționale, inaugurat de Congresul al IX-lea al partidului. Este un cîștig pe care nu numai breasla, nu numai critica de specialitate, dar și cercurile din ce în ce mai cuprinzătoare de cineamatori și cineclubiști antrenați în Festivalul național „Cîntarea României" în ultimă instanță publicul larg, sînt în măsură să-l cunoască, să-l aprecieze, să-l prețuiască.

Ca o expresie a noii condiții culturale a spectatorilor înșiși, numele și lucrările cineaștilor români de talent, de autentică angajare ideatico-estetică sînt astăzi familiare în multe colțuri ale țării, cu lux de detalii și nuanțe în privința filmografiilor și a semanticii operelor discutate. În cunoștință de cauză acești spectatori, mulți dintre ei membri ai cineclubiurilor, care au învățat să prețuiască filmul românesc, fără a-l menaja de critici adesea aspre, nu sînt alții decît eroii virtuali ai unor viitoare opere cinematografice — acele modele umane spre care ne îndreaptă mereu atenția tovarășul **Nicolae Ceaușescu.**

Pe acest drum, cinematograful românesc are încă multe datorii de împlinit. Persistă destule insatisfacții în legătură cu nivelul și modul în care marea epopee revoluționară a prezentului sau lupta eroică a trecutului își găsește expresia în filmele noastre. Multiple șanse ale varietății de genuri și mijloace ale artei ecranului așteaptă să fie mult mai inspirat fructificate, în ansamblul producțiilor noastre, spre a cîștiga durabil inima și cugetul milioanelor de spectatori.

În aspirația perpetuă spre atingerea acestor deziderate ne încurajează faptul că, în fiecare an, un număr de filme, deși puține, întreține și înnoiesc încrederea în maturitatea ideologică și estetică, în capacitatea de autodepășire a cineaștilor noștri. Cîteva recente distincții la festivaluri internaționale, ca și extinderea ariei de solicitare a peliculelor noastre pe diverse meridiane ale lumii, unde România socialistă, liberă și independentă și-a cîștigat mulți prieteni în ultimii 20 de ani, vorbesc atît despre posibilitatea de a converti această solicitutinde în viitoare succese de primă mărime, cît și despre contribuția cineaștilor noștri la susținerea politicii de pace și cooperare, de înaltă responsabilitate umanistă universală, promovată de președintele **Nicolae Ceaușescu**.

Aducînd omagiul nostru celui care, acum 20 de ani și de atunci mereu, răspunzînd voinței noastre unanime, și-a asumat răspunderile supreme în partid și stat, urăm tovarășului **Nicolae Ceaușescu** viață lungă și fericită, spre binele și prosperitatea întregului nostru popor, pentru libertatea și măreția României socialiste și comuniste.

„CINEMA"

Sub semnul festivalului național „Cîntarea României"

Marea finală a cineaștilor

Herculane, Galați, Vatra Dornei, Alba Iulia și București au fost în această vară gazdele galelor republicane ale cineclubburilor din finala celui de al III-lea „Festival al Cîntării României".

Încă o dată și încă o dată, artiștii profesioniști și cei amatori își măsoară forțele, talentul și creativitatea în cea mai amplă desfășurare pe care a cunoscut-o vreodată istoria culturii românești. Festivalul național „Cîntarea României", strălucită inițiativă a secretarului general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, se află la apogeul unei noi ediții, marea finala din această vară angrenînd zeci și sute de mii, milioane de iubitori ai frumosului din toate județele țării, reprezentanți ai tuturor genurilor artistice, într-o competiție grandioasă a muncii și a creației libere, a culturii și educației socialiste, de o amploare fără precedent. Cineaștii — amatori și profesioniști — au partea lor esențială

„Trebuie să transformăm Festivalul naţional «Cîntarea României» într-o largă mişcare de educaţie — profesională şi ştiinţifică, politică şi culturală — de unire a eforturilor întregului popor, sub conducerea Partidului Comunist".

Nicolae CEAUŞESCU

de merit în această minunată sărbătoare a talentului, a gîndului creator. Să nu uităm că cele mai valoroase filme ale ultimilor ani, acelea care fac să se vorbească tot mai insistent despre o şcoală cinematografică naţională cu ridicaţi indici de personalitate, au obţinut premii importante în ultimele ediţii ale Festivalului naţional „Cîntarea României". Răspunzînd îndemnurilor secretarului general al partidului, cineaştii angrenaţi în Festivalul naţional „Cîntarea României" au făcut din această mare sărbătoare a culturii socialiste festivalul unor mari şi revelatoare căutări artistice, al afirmării artei noastre umaniste. Cele mai valoroase creaţii cinematografice ale prezentului imediat, acelea care au făcut să se vorbească, la recente competiţii internaţionale, cu respect, stimă şi consideraţie despre cinematografia socialistă românească la orizontul '85, figurează la rîndul lor — precum marile filme ale anilor trecuţi — pe „panoul de onoare" al laureaţilor în marea confruntare de idei creatoare a Festivalului naţional „Cîntarea României".

Sub semnul calităţii şi al autodepăşirii este pusă şi marea finală a cineaştilor amatori. Ne aducem aminte de amploarea dobîndită, în trecuta ediţie a Festivalului naţional „Cîntarea României", de creaţia cineclubistă: se spulberau, atunci, toate recordurile în materie. Peste trei sute de filme şi-au cîştigat dreptul şi au avut cinstea să participe la cele trei gale republicane care au încununat în urmă cu doi ani manifestările cinematografice ale ediţiei anterioare, la Sibiu, la Piatra Neamţ şi la Craiova. În acele trei gale republicane şi-au dat întîlnire, practic, cei mai buni cineamatori din întreaga ţară, cu filme care au lăsat, desigur, amintiri de neşters celor prezenţi în sălile de spectacol ale competiţiei. În această vară, cum spuneam, sub semnul calităţii şi al autodepăşirii, galele republicane ale cineaştilor amatori desfăşurate la Herculane, Galaţi, Vatra Dornei, Alba Iulia şi Bucureşti au mobilizat întreaga suflare a creaţiei cineclubiste, din cele peste o mie de filme angrenate la startul etapelor de masă ale marelui festival ajungînd pe ecranul finalei cele mai bune din cele mai bune. Încă o dată şi încă o dată, cineaştii amatori s-au depăşit pe ei. Un fapt este dincolo de orice discuţie, se impune cu evidenţă mişcarea de amatori şi-a cîştigat astăzi chiar dacă roadele muncii lor nu sînt încă cunoscute pe cît ar merita (şi nu vom obosi să spunem acest lucru), o foarte solidă platformă civică şi artistică. Mişcarea de amatori — o dovedeşte practica de fiecare zi — s-a extins în tot mai multe localităţi din mediul urban sau rural, filmele cineclubiştilor şi-au extins considerabil aria tematică şi stilistică, vorbesc cu tot mai multă implicare şi aplicare despre oameni şi fapte ale realităţii cotidiene. Există în prezent cinecluburi puternice şi nuclee de cultură cinematografică în diferite zone ale ţării — în zone cu tradiţie, dar şi în zone noi, unde tradiţiile se constituie sub ochii noştri —, un număr din ce în ce mai important de cineamatori au cîte ceva real şi important de spus prin filmele lor. După cum s-a văzut cu limpezime în recentele gale republicane ale cineaştilor amatori, pasiunea pentru film a cineclubiştilor — trăsătură definitorie a artistului amator — se conjugă tot mai des cu priceperea.

Cineamatorismul este, aşadar, la ora actuală, o competiţie dinamică, permanentă, larg desfăşurată în toate judeţele ţării. Însuşi faptul că marea finală a Festivalului naţional „Cîntarea României" a fost organizată în mai multe centre zonale decît în anii trecuţi este un argument de bază: se îngăduie, astfel, o cuprindere geografică mai eficientă a creaţiei cineclubiste. Important de subliniat este şi faptul că o serie întreagă de manifestări cineclubiste, organizate în spiritul şi sub emblema Festivalului naţional „Cîntarea României", contribuie pe parcursul tuturor lunilor dintr-un an, din anii care despart finalele competiţiei naţionale a culturii şi educaţiei socialiste, la **permanenţa** activităţii de cultură, educaţie şi creaţie cinematografică. Cele aproape trei decenii care au trecut de la înfiinţarea primelor cinecluburi în România (la Timişoara şi Oţelul Roşu, la Cluj-Napoca şi Braşov, în Sînnicolaul Mare sau la Bucureşti) au prilejuit acumulări de experienţă spectaculoase, îndeosebi în ultimele două decenii, în anii care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului. Astfel se face că au apărut în diferite localităţi ale ţării, şi şi-au consolidat an de an fiinţa, competiţii cineclubiste specializate, minifestivaluri, majoritatea cu o periodicitate riguroasă, care reprezintă, în cadrul generos al Festivalului naţional „Cîntarea României", puncte de reper importante ale procesului evolutiv. Din timp în timp, pe parcursul fiecărui an sau din doi în doi ani, la Arad şi la Herculane, în comuna ieşeană Bivolari sau la Gura Humorului, la Bacau şi la Reşiţa, la Timişoara şi la Tg. Mureş, la Huşi şi la Galaţi, la Botoşani şi la Bucureşti, la Buzău şi la Slobozia, la Costineşti (în cadrul Festivalului naţional al filmului tînăr), în alte localităţi din ţară, cineamatorii îşi confruntă roadele muncii dintr-o perioadă sau alta, fac preţioase schimburi de experienţă, îşi trec în revistă şi îşi discută proiectele. Din experienţa imediată, a ultimelor luni se cuvine să insistăm asupra rolului important pe care o confruntare ca aceea organizată de cineclubiştii bucureşteni de la Întreprinderea „23 August", „Cine-Faur" (ajunsă la ediţia a noua), a avut-o şi o are în stimularea filmelor tehnice şi de producţie, să subliniem rolul competiţiei anuale de la Gura Humorului, „Toamna la Voroneţ", în ridicarea calitativă a eseului cinematografic, să constatăm cu bucurie că Bacăul a devenit centrul unui adevărat „festival republican" al filmelor de animaţie şi că Timişoara (prin cea de a şasea ediţie a „Secvenţei timişene", desfăşurată recent) redevine printre factorii-motori importanţi ai mişcării amatoare. Roadele unor astfel de confruntări creatoare s-au simţit benefic, se simt, pe viu, în marea finală a cineamatorilor din Festivalul naţional „Cîntarea României".

Despre cele mai bune filme din actuala ediţie a Festivalului se va vorbi şi se va scrie, desigur, mult, în lunile ce vin (să sperăm că ele vor fi şi văzute de spectatorii pe care îi merită). Se va vorbi şi se va scrie detaliat despre sutele de pelicule noi, lansate cu prilejul acestei ediţii a „Cîntării României". Ca şi despre numele afirmate în premieră pe frontispiciul artei amatoare. Ca şi despre stadiul evolutiv actual al unor cineamatori consacraţi. Ca şi despre „harta cineclubistă" în continuă devenire a ţării. Oricum, spaţiul acestor rînduri este neîncăpător pentru a spune cîte ar fi de spus. Esenţialul este că marea finală a cineamatorilor din Festivalul naţional „Cîntarea României" ne-a pus faţă în faţă cu o artă angajată, ancorată solid în cotidianul României socialiste.

Călin CĂLIMAN

Filmul în epoca Ceaușescu

Cea mai fertilă perioadă din istoria filmului nostru.

În curînd, așadar, cinematograful va deveni nonagenar. Pînă în anul 1895, arta aceasta ciudată și fără muză fusese doar o presimțire. Deși încă din secolul IV (înaintea erei noastre, firește), în Egiptul faraonilor se pare ca era cunoscută camera obscură, deși Ptolomeus, în **Optica** lui (după mai bine de cinci veacuri), descria feluritе efecte optice, deși călugărul franciscan englez Roger Bacon redescoperea (după încă un mileniu și ceva) procedeul camerei obscure, fiind acuzat de vrăjitorie, deși de la Leonardo da Vinci și Kepler pînă la Eastman și Edison (pe parcursul a încă niște veacuri) nenumărați savanți au presimțit sau au meșterit cîte ceva pentru a apropia data nașterii sale, cinematograful era gata-gata să piardă „trenul" veacului 19. Fusese de toate pînă atunci: „choreutoscope"', „biophantaskop", „phenakistiscop", și cîte și mai cîte, numai cinematograf nu fusese. Pînă în anul 1895. Atunci, din primăvară pînă-n toamnă, și-a definit iremediabil condiția. După cum bine se știe, primul spectacol cu public, pe bază de bilete, al cinematografului Lumière avea loc la Paris, în 28 decembrie 1895: în „Salonul indian" de la „Grand Café", pe Boulevard des Capucines, la numărul 14, 35 de spectatori „plătitori" (a un franc bucata) au văzut în ziua aceea primul program cinematografic care dura în jur de 20 de minute și cuprindea 11 filme (printre care, desigur, și primul film Lumière, **ieșirea muncitorilor de la Uzina Lumière**). Foarte repede cinematograful ajungea și în România: prima reprezentație avea loc la 27 mai 1896 („cinematograful, această senzație a zilei, a fost trimis să încînte Bucureștiul", nota ziarul „L'Indépendance Roumaine" din 4 iunie), iar după numai un an și ceva programul cinematografic începea să conțină și „vederi românești" (pentru prima oară în 23 iunie 1897), pentru ca la 28 iulie, în același an, reprezentația să fie alcătuită exclusiv din **Vederi românești**, filmate de operatorul Paul Menu. Datele acestea, desprinse din calendarul unui veac trecut, au toate drepturile și îndatoririle unor „acte de naștere", chiar dacă epitaful primelor manifestări cinematografice din țara noastră avea să se scrie destul de curînd, printr-un anunț de mică publicitate apărut în același ziar, „L'Indépendance Roumaine" din 16 martie 1898: „De vînzare un cinematograf Lumière, cu 12 vederi, dintre care 6 din țară și 6 din străinătate, echipat pentru a putea lua vederi noi"...

Am făcut această incursiune în preistoria filmului românesc, acum cînd arta a șaptea se pregătește să devină nonagenară, doar pentru a nu uita, din „albumul amintirilor", fotografia îngălbenită de vreme a începuturilor. Dar adevărata istorie a filmului românesc avea să înceapă mult mai tîrziu. Desigur, datorăm mult, foarte mult, înaintașilor. Operatorului anonim care ne-a transmis, prin generații, 30 de metri de peliculă, păstrați sub titlul **Întîlnire în sala Dacia**, în care a filmat manifestația muncitorească din 1 Mai 1911... Primului regizor de lung-metraje, inimosului Grigore Brezeanu, realizator — împreună cu producătorul său, Leon Popescu — al unui film de mare emoție patriotică și de mare montare, care-și devansa epoca, **Independența României**... Tuturor regizorilor, operatorilor și actorilor care, înfruntînd condițiile vitrege ale vremii, s-au străduit să impună filmul românesc în conștiința spectatorilor; să ne reamintim, da, cîteva nume de pionieri ai filmului românesc din primele decenii ale veacului nostru: Jean Mihail, Jean Georgescu (care avea să realizeze, în 1943, bijuteria de spirit și de vervă cărăgialeană **O noapte furtunoasă**), Ion Șahighian, Ghiță Popescu, Eftimie Vasilescu, Aurel Petrescu, Marin Iorda, Ion Timuș, Cornel Dumitrescu, Ion Niculescu-Brumă, fiecare cu povestea lui de artă și de viață, fiecare cu entuziasmul deschizătorilor de drumuri, fiecare cu priceperea și cu limitele sale... Dar adevărata istorie a filmului național a început abia în anii socialismului, spre sfîrșitul deceniului al cincilea, cînd Paul Călinescu filma, pe noile șantiere, „hei-rup"-ul din **Răsună valea**. Cinematograful prindea și devenea viață...

Eroi au fost, eroi sînt încă... (Gheorghe Cozorici în *Ștefan cel Mare* de Mircea Drăgan, co-scenarist: alături de Profira Sadoveanu, Constantin Mitru.

„Orice artist poate fi mare numai în măsura în care înţelege poporul, se identifică cu poporul, îşi însuşeşte aspiraţiile şi dorinţele poporului şi le redă prin arta sa".

Nicolae CEAUŞESCU

În primii săi ani, noua cinematografie românească producea „în medie cam un film pe an. Apoi cîte două. Apoi... Regizorii consacraţi (printre care meşterul de neîntrecut într-ale comediei, Jean Georgescu) au trăit o nouă tinereţe... În scurtă vreme s-au afirmat şi s-au consacrat, apoi, noi regizori, printre care eminentul cineast şi om de cultură Victor Iliu, a cărui contribuţie la dezvoltarea cinematografiei naţionale (prin filmele sale, prin substanţiala sa activitate pedagogică, prin valoroase contribuţii teoretice etc.) este, practic, inestimabilă... Apoi... în 1955, Paul Călinescu semna **Desfăşurarea,** un „film-martor" al satului românesc din acea perioadă de mari transformări sociale, Jean Georgescu îşi exersa uneltele satirei în **Directorul nostru,** împotriva contagioasei boli a birocratismului, iar foarte tinerii Iulian Mihu şi Manole Marcus anunţau, prin scurt-metrajul **La mere,** personalităţi artistice pregnante... În 1957 apărea „primul stîlp de boltă" al cinematografiei noastre **Moara cu noroc** de Victor Iliu (cu Titus Popovici coscenarist şi cu Ovidiu Gologan la pupitrul imaginii), şi, tot pe atunci, Liviu Ciulei venea spre cinematograf cu filmul de actualitate **Erupţia,** iar Gheorghe Turcu semna „de neuitatul" crochiu satiric **O mică întîmplare...** În 1958, Gopo primea la Cannes un „Palme d'or" pentru minunata sa **Scurtă istorie...** În 1959 ieşea pe ecrane **Viaţa nu iartă** de Iulian Mihu şi Manole Marcus, un film cu sigure peceţi artistice, novatoare şi bătea la porţile filmului (făcîndu-se auzit) Andrei Blaier... În 1960 apăreau alte nume noi. Lucian Bratu (cu **Secretul cifrului**) Gheorghe Vitanidis (cu **Băieţii noştri**), iar Liviu Ciulei „persevera", printr-un film de mare acuitate psihologică, inspirat din evenimentele verii fierbinţi din august '44, **Valurile Dunării...** În 1961 „veneau" Mircea Săucan (cu poeticul **Cînd primăvara e fierbinte**), Savel Ştiopul (cu **Aproape de soare**), Mircea Drăgan (cu fresca socială **Setea**) ... În 1962, Gopo „debuta" (ca regizor de lung-metraje) cu spiritualul **S-a furat o bombă...** În 1963, regizorul Lucian Bratu şi scenaristul Mihnea Gheorghiu inaugurau, prin **Tudor,** „epopeea cinematografică naţională", iar alţi regizori — printre care Andrei Blaier, Francisc Munteanu, Gabriel Barta, Gheorghe Naghi, Mircea Dragan — ofereau publicului filme cu momente de real interes artistic... În 1964, Victor Iliu realiza încă un film exemplar, **Comoara din Vadul Vechi.** Geo Saizescu îşi confirma talentul comic prin **Un surîs în plină vară,** iar Savel Ştiopul semna un sensibil film de semitonuri, **Anotimpuri...** Apoi... Apoi a urmat cea mai fertilă perioadă din întreaga istorie a filmului românesc: cele două decenii care au trecut de la Congresul al IX-lea al Partidului au însemnat — şi pentru cinematografie — timpul unor semnificative şi spectaculoase împliniri.

Despre cei 20 de ani care au trecut de la acest Congres istoric va fi vorba în rîndurile care urmează. Prin rezultate concrete, adică prin pelicule de valoare competitivă pe plan mondial, creatorii de filme au confirmat pe deplin justeţea politicii de înnoire calitativă a cinematografiei noastre, iniţiată de secretarul general al partidului, tovarăşul **Nicolae Ceauşescu,** în întîlnirile de lucru cu cineaştii desfăşurate în această perioadă. Producţia cinematografică s-a consolidat decisiv, crescînd uneori — la propriu — „într-un an cît în zece" (32 de filme, de pildă, în 1980, faţă de 20 în 1979 şi faţă de 11 în 1970!). Sarcina sporirii numărului de filme pe care o punea în faţa cinematografiei secretarul general al partidului, tovarăşul **Nicolae Ceauşescu** — ca o bază a creşterii calităţii şi a gradului de originalitate al producţiei naţionale — a fost îndeplinită de cineaşti încă la sfîrşitul cincinalului trecut. Şi creşterile valorice au continuat în anii din urmă. Deloc întîmplător, importante premii internaţionale au revenit, în aceste ultime luni, unor cineaşti români: lui Mircea Veroiu pentru **Adela** (Marele Premiu la San Remo), lui Dan Piţa (la Delhi şi Santarem), pentru **Concurs** şi respectiv **Dreptate în lanţuri** şi lui Constantin Vaeni (la Avellino) pentru **Imposibila iubire,** interpreţii ultimelor două filme, Ovidiu Iuliu Moldovan şi — respectiv — Tora Vasilescu fiind la rîndul lor premiaţi. Să rememorăm, aşadar, cei 20 de ani-trepte ai cinematografiei noastre din cea mai fertilă perioadă a sa. Rememorîndu-i, vom avea în faţă şi cîteva dintre trăsăturile distincte, definitorii, ale unei şcoli naţionale de film. Rememorîndu-i, vom înţelege, încă o dată, că răspunderea comunistă a filmului românesc — faţă de realitate, faţă de spectatori, faţă de problematica specifică a unui timp cu amplitudini materiale şi spirituale fără precedent — nu poate fi decît mereu mai profundă, mai mare, mai generoasă în anii ce vin.

Marele vis al unirii (Amza Pellea în *Mihai Viteazul* de Sergiu Nicolaescu. Scenariul: Titus Popovici)

1965

În circulatia europeană

Așa s-a spus și așa se scria, în aprilie 1965, la premiera filmului lui Liviu Ciulei **Pădurea spînzuraților:** „o peliculă de circulație europeană". „Previziunea" avea să se adevereasca foarte curînd. În același an, filmul repurta premiul de regie la Festivalul de la Cannes, deschizînd noi drumuri de cunoaștere și de afirmare cinematografiei naționale în lume. Rareori am văzut, de-a lungul anilor, filme în care evenimentele social-politice ale unui timp de cumpănă istorică — cum au fost, în cazul filmului acesta, clipele de restriște ale primului război mondial — să se reflecte cu o asemenea intensitate în conștiința personajelor. Tragedia lui Apostol Bologa concentrează, la scara unui destin, experiențe istorice și umane fundamentale, ale căror semnificații sînt potențate de însăși tragedia transilvănenilor în realitatea social-politică a primei conflagrații mondiale. După cum s-a mai spus, valoarea de excepție a unui film precum **Pădurea spînzuraților** stă tocmai în capacitatea regizorului, Liviu Ciulei, și a scenaristului, Titus Popovici (doi creatori cu valoare de excepție, ei înșiși, în cinematografia românească) de a pune în relație — în ecranizarea creatoare a romanului lui Liviu Rebreanu — o temă specific națională cu o problematică profund umană. „Unul dintre stîlpii de boltă ai cinematografiei naționale" — așa s-a mai spus despre filmul lui Liviu Ciulei. Și, într-adevăr, **Pădurea spînzuraților** — un film clasic (prin rigoarea construcției) și modern deopotrivă (prin înnoirile stilistice propuse), cu imagini esențializate, de mare concentrație dramatică, datorate minunatului operator-artist care a fost Ovidiu Gologan, cu interpretările de fină și minuțioasă detaliere psihologică ale unor actori ca Victor Rebengiuc, Ștefan Ciubotărașu, György Kovacs, Ana Széles și Liviu Ciulei însuși, cu inegalabila secvență a „mesei tăcerii" din final rămîne, peste două decenii, unul dintre cele mai profunde și tulburătoare filme românești. Gopo făcea pe-atunci **De-aș fi Harap Alb,** Manole Marcus — **Cartierul veseliei,** Jean Georgescu — **Mofturi 1900...**

Experiențe umane fundamentale (Ana Széles și Victor Rebengiuc în *Pădurea spînzuraților* de Liviu Ciulei. Scenariul: Titus Popovici)

Pe șaua basmului milenar (Irina Petrescu și Florin Piersic în *De-aș fi Harap Alb* de Ion Popescu Gopo)

cinematografului românesc

1966

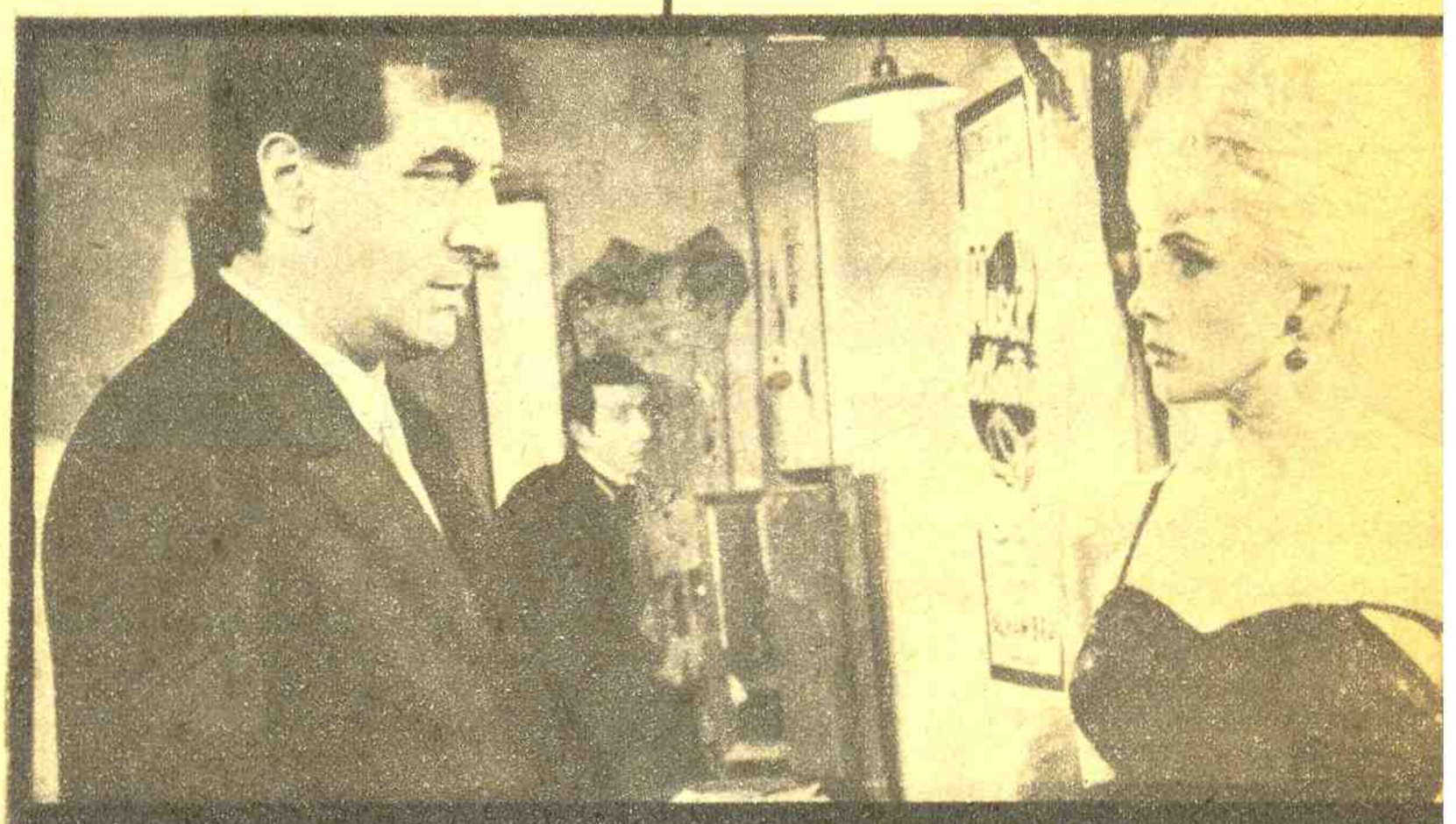
Istoria ca fapt de conștiință

„Efectul" pozitiv al unui film ca **Pădurea spînzuraților** în evoluția cinematografiei naționale a fost puternic și imediat. N-a trecut decît un an și cinematografia românească era din nou premiată la Cannes, de data aceasta cu premiul „Opera Prima", acordat regizorului Mircea Mureșan pentru filmul **Răscoala** (romanul lui Liviu Rebreanu scenarizat de Petre Sălcudeanu). Film de mare concentrație realistă, **Răscoala** propunea spectatorilor o frescă desfășurată a revoltelor țărănești de anvergură din primăvara lui 1907, conturînd cîteva portrete semnificative pe fondul unor ample mișcări de mase, în interpretări actoricești menite să învingă timpul, datorate lui Ilarion Ciobanu, Nicolae Secăreanu, Matei Alexandru, Ernest Maftei și încă altora dintr-o distribuție impresionantă. Regizorul Mircea Mureșan pășea hotărît pe teritoriile cinematografului, cu un film devenit clasic, la realizarea căruia mai contribuiseră — cu peceți proprii de personalitate — operatorul Nicu Stan și compozitorul Tiberiu Olah. În același an pătrundea în cinematografie (tot datorită „efectului Ciulei", aș zice) Lucian Pintilie, cu un film care rămîne peste ani, printre cele mai tulburătoare poeme tragice inspirate din anii luptei în ilegalitate a comuniștilor **Duminică la ora 6.** Și acest film triumfa în străinătate, la „micul Cannes" și mai apoi la Hyères. Dar valoarea filmului se ridică dincolo de valoarea premiilor obținute: povestea tragică de dragoste — care i-a prilejuit actriței Irina Petrescu unul dintre cele mai frumoase roluri avute pe ecran —, desfășurată în contextul istoric al anului '40, concentrează, în monologul interior care o structurează, o afectivitate și o cerebralitate cu intensități ieșite din comun. Istoria adusă pe ecran este transformată în fapt de conștiință. Cu aceeași atitudine participativă, regizorul Iulian Mihu și-a propus să evoce pe ecran, în **Procesul alb,** episoade din evenimentul de răscruce istorică de la 23 August 1944, ecranizînd romanul lui Eugen Barbu „Șoseaua Nordului": cinematografia noastră era aptă — se dovedea — pentru tentative politice și artistice superioare.

1967

„Dimineții" și amiezile actualității

Încă din primii ani de cinematografie socialistă, filmul românesc a ieșit în întîmpinarea actualității, propunîndu-și incursiuni printre oamenii „prezentului", în ambianța noilor șantiere. Dar conștiința actualității, filmul românesc avea s-o dobîndească mai tîrziu. 1967 poate fi considerat, din această perspectivă, un an al „descoperirilor de sine". Regizorul Andrei Blaier își descoperea vocația actualității într-un film de fină observație psihologică, **Dimineții unui băiat cuminte:** povestea unui tînăr care — la rîndul lui — își descoperea propriile adevăruri de viață în mijlocul unui colectiv muncitoresc, în atmosfera de elan constructiv a unui mare șantier contemporan; „dimineții" lui Vive sînt dimineții trezirii conștiinței sociale. Regizorul Lucian Bratu făcea atunci **Un film cu o fată fermecătoare,** sancționînd cu dezvoltat simț civic pericolele plutirii indiferente prin viață, în pagini cinematografice de un realism poetic acaparant, străbătute de fiorul ciné-verité-ului (ce cadre antologice, adevărate, despre cel care a fost pînă mai ieri D.I. Suchianu ne-au rămas în acest film „de cinemateca personală"!). Din același an ne-a rămas **Meandre,** filmul regizorului Mircea Săucan și al scenaristului Horia Lovinescu, un film-profesiune de credință al unor artiști-cetățeni: „turnul de fildeș" al artistului izolat de lume, de frămîntările societății, era demolat piesă cu piesă, pînă la ultimele sale consecințe moral-filosofice; film de actualitate perenă, cu interpretări actoricești impecabile, ca acelea datorate Margaretei Pogonat și lui Mihai Pălădescu. **Meandre** este unul dintre



Acel august fierbinte (Marga Barbu și Toma Caragiu în *Procesul alb* de Iulian Mihu. Scenariul: Eugen Barbu)

Setea de dreptate (Ilarion Ciobanu în *Răscoala* de Mircea Mureșan. Scenariul: Petre Sălcudeanu)

Două decenii din istoria

Eroismul de fiecare zi, ca realitate (Iurie Darie, Mircea Başta, Emil Botta în *Subteranul* de Virgil Calotescu. Scenariul: Ioan Grigorescu)

filmele pe care avem datoria să le revedem din timp în timp, tocmai pentru că are o „bătaie" etică şi estetică lungă, netremurată. Tot pe atunci, Virgil Calotescu semna **Subteranul** (pe un scenariu de Ioan Grigorescu), „forînd" în adînc de conştiinţe. „Dimineţile", „farmecul", „meandrele" şi „subteranele" actualităţii: filmul românesc îşi descoperea (chiar cu preţul unor filme controversate) menirea fundamentală, într-un an în care şi istoria pătrundea pe ecran printr-o importantă pagină de epopee naţională: **Dacii** de Sergiu Nicolaescu.

1968

„Tentaţiile filmului de autor"

„Filmul de autor" a ocupat şi ocupă un loc privilegiat în istoria cinematografului mondial. Autorii „totali" sînt destul de puţini printre creatorii cinematografici, adică destul de puţini cineaşti îşi asumă rolul de scenarist-regizor, iar **autorii** (în sensul deplin al cuvîntului) sînt şi mai puţini

Faptul că filmul românesc şi-a format, prin ani, cîţiva autori cu trăsături distincte de personalitate este de bun augur pentru perspectivele şi şansele evolutive ale cinematografiei naţionale. În 1968, debuta, de pildă, regizoarea Malvina Urşianu, o autoare cu fine intuiţii psihologice: primul ei film, **Gioconda fără surîs,** aducea în prim-plan portretul unei femei din zilele noastre (din zilele noastre de atunci), o femeie de mare probitate morală, cu răspunderi sociale bine înţelese şi bine însuşite, care şi-a jertfit, însă, propria „viaţă personală" pe altarul dăruirii civice, care şi-a pierdut propriul surîs în iureşul activităţilor cotidiene. Filmul Malvinei Urşianu, de mare rigoare expresivă, propunea spectatorilor o semnificativă biografie contemporană, iar interpreta rolului titular, Silvia Popovici, nuanţa admirabil adevărurile sufleteşti şi de viaţă ale personajului central. În acelaşi an, pe un scenariu de Dumitru Carabăţ, regizorul Savel Ştiopul — care anunţa, după cum s-a scris, „o natură delicată, interesată de conflicte în semiton" — realiza unul dintre cele mai sensibile filme ale sale, **Ultima noapte a copilăriei,** povestea trecerii unui tînăr de la vîrsta tuturor iluziilor la anotimpul înţelegerii îndatoririlor de viaţă. Cît despre „anotimpul" filmului românesc de actualitate, el nu era, pe atunci, un „sezon" întru totul prielnic valorii (mai rămîneau „corigenţi profesori", mai „veneau ciclişti", se mai „împuşca pe portative"), cineaştii noştri încercau să răspundă nevoii de rîs a semenilor, dar comediile erau cam cu suspine (cu excepţia tonicului **Un surîs în plină vară** de Geo Saizescu); tocmai de aceea, filmele „personale", ca reacţie împotriva „impersonalului" au jucat un rol important în devenirea cinematografiei noastre.

În căutarea zîmbetului pierdut (Lucia Mureşan şi Ion Marinescu în *Gioconda fără surîs* de Malvina Urşianu)

Visuri de adolescenți (Emilia Dobrin și Vladimir Găetan în *Căldura* de Șerban Creangă. Scenariul: Horia Pătrașcu și Șerban Creangă.

Profesiunea de credință a artistului-cetățean (Margareta Pogonat și Mihai Pălădescu în *Meandre* de Mircea Săucan. Scenariul: Horia Lovinescu)

1969

Forța demersului etic

Continuînd investigarea actualității, cineaștii noștri au prezentat pe ecranele lui 1969 alte cîteva creații valoroase, inspirate îndeosebi din viața și din lumea de gînd și de fapta a tineretului. Andrei Blaier semna pe atunci **Apoi s-a născut legenda,** un film atașant despre constructorii „itineranți" ai noilor șantiere (cu Ilarion Ciobanu, Margareta Pogonat, George Calboreanu, Ștefan Ciubotărașu), Șerban Creangă vorbea, poetic, tot despre aspirațiile unor tineri, în **Căldura** (cu Vladimir Găitan, Emilia Dobrin, Sebastian Papaiani, Ștefan Mihăilescu-Brăila), Gheorghe Vitanidis oferea spectatorilor o meditație etică în **Răutăciosul adolescent,** pe un scenariu de Nicolae Breban (cu Irina Petrescu, Iurie Darie, Virgil Ogășanu). În acest context cinematografic apărea **Reconstituirea** lui Lucian Pintilie, care scenarizase nuvela cu titlu omonim a lui Horia Pătrașcu. Interpreții principali ai filmului erau George Constantin, Emil Botta, George Mihăiță, Vladimir Găitan, Ernest Maftei, Ileana Popovici. „Reconstituirea" cu deznodămînt tragic din filmul lui Lucian Pintilie a impus îndeosebi prin forța de atitudine a demersului etic. Ideea responsabilității sociale străbătea filmul de la un capăt la celălalt, cu toate implicațiile ei, filosofice și morale. Temperatura etică a fost factorul determinant în impunerea și consolidarea ulterioară a filmelor românești de actualitate. În același an cinematografic, regizorul Mircea Mureșan semna ecranizarea **Baltagul,** după romanul cu titlu omonim al lui Mihail Sadoveanu (cu participare internațională în distribuția rolurilor principale). S-a dovedit încă odată (după cum au dovedit-o mai toate ecranizările sadoveniene, cele de pînă atunci și cele de atunci încoace) că „transcripțiile" cinematografice ale creației marelui scriitor moldovean nu sînt deloc facile, chiar dacă filmul acesta — de pildă — avea un remarcabil ritm narativ. „Capitolul" Sadoveanu rămîne deschis...

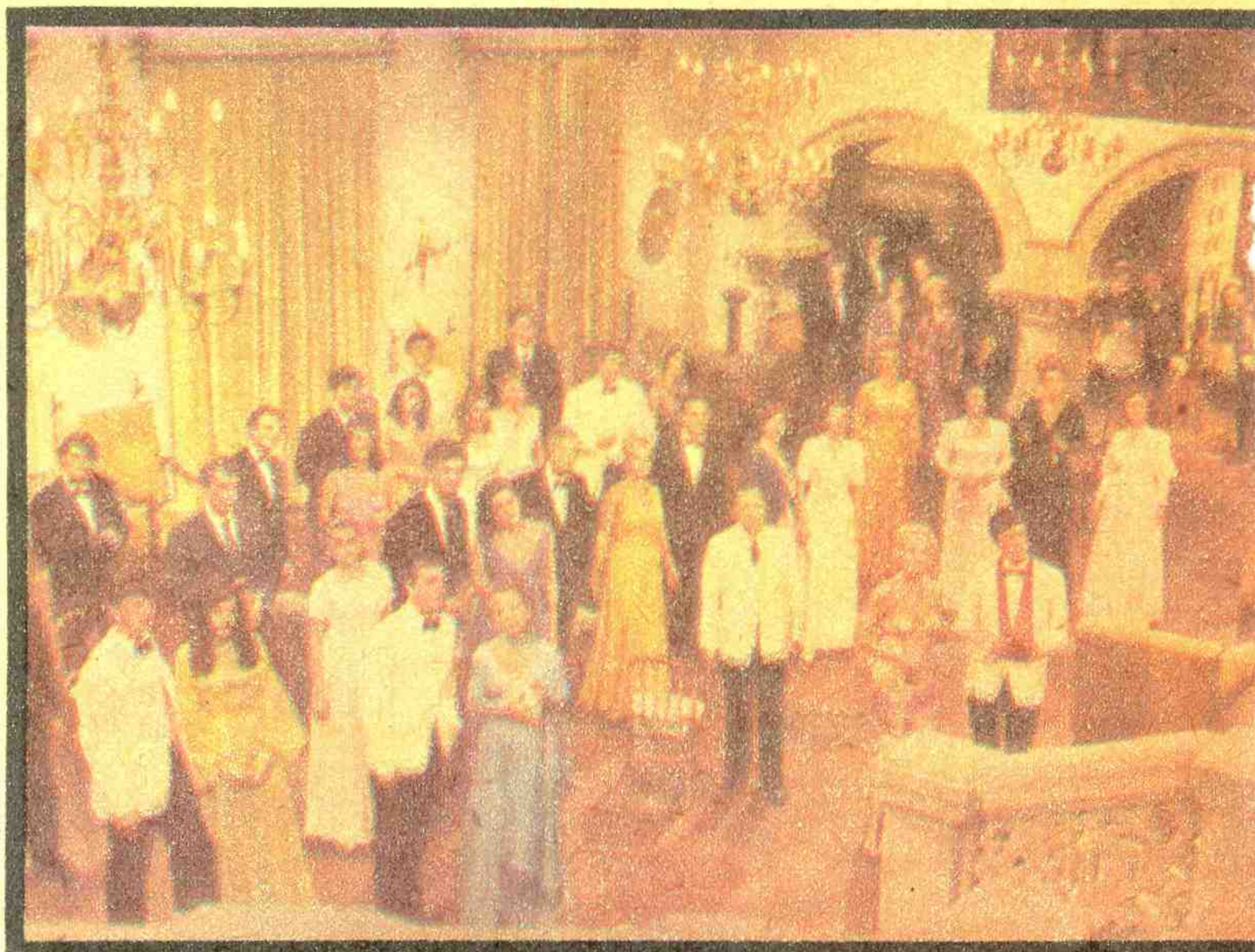
Periplul dragostei și al maturizării (Irina Petrescu și Iurie Darie în *Răutăciosul adolescent* de Gheorghe Vitanidis. Scenariul: Nicolae Breban)

Două decenii din istoria

1970

Pagini de luptă revoluționară

Evoluția „în spirală" a cinematografiei noastre n-a fost un drum ușor, o traiectorie permanent ascendentă dinspre ieri spre azi. Au fost ani de acumulări, ani de „respiro", ani de pregătire a succeselor viitoare. În 1970 s-au produs, de pildă, doar șapte filme de lung-metraj (cifră care avea să se dubleze în anul imediat următor), acest aspect cantitativ al producției repercutîndu-se — firesc — și asupra calității. Ceea ce nu înseamnă că din producția anului au lipsit filmele de calitate și nici că relația cu spectatorii s-ar fi întrerupt. Din palmaresul lui 1970 a reținut în mod special atenția filmul lui Manole Marcus **Canarul și viscolul.** Era, de fapt, punctul final al unei „trilogii" (cu personaje diferite), începută cîndva cu **Străzile au amintiri** și continuată cu **Cartierul veseliei,** trilogie prin care regizorul, împreună cu scenaristul Ioan Grigorescu, și-a propus să evoce pe ecran pagini de luptă revoluționară din anii ilegalității. Filmele amintite erau diferite ca factură: în primul film al tripticului era înfățișata înfruntarea



Dimineața de la hotarul unei lumi noi
(*Serata* de Malvina Urșianu)

dramatică dintre luptătorii comuniști și organele de represiune, în pagini de un realism patetic; al doilea film era „de atmosferă", înfățișa în scene de masă viața și lupta revoluționara a unui întreg cartier muncitoresc; al treilea film — cel mai personal al autorului — recurgea la realismul metaforic, însoțind planul real al acțiunii cu secvențe onirice, de amintire, de închipuire ale eroului, aflat într-o situație-limită a existenței sale. Eroul este un tînăr ilegalist, hăituit de agenții Siguranței, izolat de lumea din afara, refugiat în „colivia" unei sonde părăsite (altfel nuanțată, cu alte condiționări istorice, experiența unei asemănătoare situații-limită avea să fie reluată peste ani de Constantin Vaeni în **Zidul**). „Viscolul" este realitatea aspră, de dureroasă amintire, a acelor ani. Pe această canava istorico-simbolică, regizorul Manole Marcus a brodat un film de mare acuitate a trăirilor psihologice, cu secvențe de mare expresivitate imagistică, filmul unei vieți interioare bogate, filmul sacrificiului de sine pentru triumful unui generos ideal.

Viața nu ca la cinema, ci ca pe șantier
(*Apoi s-a născut legenda* de Andrei Blaier)

1971

O secvență din epopeea națională

În suita filmelor inspirate din trecutul de luptă al neamului (inaugurata

Construind viitorul (Din distribuție: Ion Besoiu, Silviu Stănculescu în *Puterea și adevărul* de Manole Marcus. Scenariul: Titus Popovici)

de un film ca **Tudor,** scris de Mihnea Gheorghiu și regizat de Lucian Bratu) s-a înscris, în 1971, o peliculă de amplă respirație patriotică, filmul lui Sergiu Nicolaescu **Mihai Viteazul,** al cărui scenariu aparține celui mai prolific scriitor pentru film al cinematografiei noastre, Titus Popovici. Acestui film îi revenea, atunci, primul Mare Premiu al Asociației Cineaștilor, cariera internațională a filmului avea să fie prodigioasă (printre altele, un premiu la Festivalul de la Moscova) și — în scurtă vreme — **Mihai Viteazul** devenea filmul românesc cu cel mai mare număr de spectatori în țară, exercitîndu-și astfel, plenar, importanta sa funcție educativă, îndeosebi în rîndurile publicului tînăr. Amza Pellea, în rolul domnitorului de la cumpăna unor veacuri îndepărtate, ne-a lăsat moștenire unul dintre cele mai puternice roluri din întreaga sa, amplă, prestigioasă, carieră artistică. Filmul deschidea o perspectivă limpede asupra epocii de mare emulație națională și patriotică de la începutul secolului al XVII-lea, cînd țările române s-au aflat, pentru prima oară, într-o clipă istorică premonitorie, sub sceptrul unei aceleiași voințe, care era și voința întregului popor. Realizare monumentală, filmul lui Sergiu Nicolaescu — cu pagini cinematografice antologice — rămîne un argument dintre cele mai convingătoare privind capacitatea cinematografiei noastre de a aduce pe ecran fapte și personalități de anvergură din istoria bogată a neamului. Tot în 1971, la activul cinematografiei noastre intrau alte pagini importante de epopee națională, consacrate marelui eveniment istoric de la 23 August, piatră de hotar în istoria României contemporane. Regizoarea Malvina Urșianu făcea atunci **Serata,** o metaforă a facerii unei lumi noi în noaptea de hotar a unor ere sociale, regretatul Cornel Coman — într-o distribuție prestigioasă — lăsîndu-ne un rol de neuitat. Iar Gheorghe Vitanidis semna, tot atunci, **Facerea lumii** (după romanul lui Eugen Barbu), un frumos „film-portret" de lume nouă, cu alte, multe, interpretări excelente: Irina Petrescu, Virgil Ogășanu, Colea Răutu, Liviu Ciulei...

1972

Puterea și adevărul filmului politic

Doi regizori care debutaseră cîndva împreună (cu scurt-metrajul **La mere,** pe la mijlocul deceniului 6, și apoi, cu lung-metrajul **Viața nu iartă**) s-au reîntîlnit printre protagoniștii anului cinematografic 1972, după ce drumurile lor de creație au urmat traiectorii distincte și personale: Manole Marcus și Iulian Mihu. Manole Marcus a oferit spectatorilor un film politic cu profunde rezonanțe reflexive, **Puterea și adevărul,** pornind de la un scenariu dens și bogat în fapte de conștiință al scriitorului Titus Popovici. Vorbind, deopotrivă, despre anii preluării puterii de către clasa muncitoare și despre etapa nouă a construcției socialiste, inaugurată de Congresul al IX-lea al partidului, filmul confruntă personaje și mentalități, prilejuind o substanțială dezbatere privind mutațiile calitative intervenite în conștiințe, privind problema-cheie a responsabilității sociale, urmărită pe parcursul unei perioade ample din istoria contemporană a României. În principalele roluri ale filmului, Mircea Albulescu și Ion Besoiu, Amza Pellea, Octavian Cotescu și Lazăr Vrabie au realizat portrete viguroase, din înfruntarea cărora filmul își extrage sevele politice care-i conferă putere și adevăr de viață. Practic, prin **Puterea și adevărul,** cinematograful românesc își afirma (sau, mai exact, își confirma) încă o vocație primordială: vocația filmului politic. De o înaltă valoare estetică este și alt film de referință al anului, **Felix și Otilia** de Iulian Mihu, o tentativă temerară, dar încununată cu succes, de ecranizare a romanului călinescian „Enigma Otiliei", în transcripția scenaristică a scriitorului Ioan Grigorescu. Deși își ia mari libertăți de mișcare față de romanul inspirator, Iulian Mihu reușește performanțe artistice fidele spiritului călinescian, excelînd în secvențele de atmosferă și în portretizările de grup, grație și virtuozităților imagistice ale echipei de operatori, condusă de Alexandru Întorsureanu. Deloc întîmplător, cele două filme au repurtat împreună premiul anual al Asociației Cineaștilor, într-un an de succes și pentru Sergiu Nicolaescu cu filmul psihologic **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte,** și pentru Mircea Drăgan pentru filmul de actualitate **Explozia.**

1973

Generația deceniului opt

Încă din primii ani ai deceniului opt s-a afirmat în cinematografia noastră o nouă generație de cineaști, la formarea căreia a contribuit în mare măsură eminentul cineast și om de cultură Victor Iliu, de la dispariția căruia se împlineau, în 1973, cinci ani. Reprezentanți de seamă ai „promoției Victor Iliu", Mircea Veroiu și Dan Pița semnau împreună, atunci, **Nunta de piatră** (și peste un an **Duhul aurului**),

Două decenii din istoria

ecranizări după scurte povestiri de Ion Agârbiceanu care recompuneau o lume tristă și tragică, o lume de lacrimi și suferință care-și ducea existența în inima de piatră și de aur a Apusenilor de odinioară. Cu un respect superior pentru arta a șaptea, tinerii cineaști dădeau cinematografului ce e al cinematografului. Ecranizînd „Fefeleaga", Mircea Veroiu își anunța viguros aptitudinile de stilist, realizînd un episod cinematografic de maximă esențializare imagistică și ideatică, desenînd pe ecran chinul unei vieți de chin, existența tragică a personajului central, proiectată — ca un semn al suferinței, durerii și resemnării — pe fundalul aspru al munților de piatră; Leopoldina Bălănuță această mare tragediană a scenei și ecranului românesc, întruchipa unul dintre personajele care i-au jalonat impresionanta sa carieră interpretativă. În celălalt episod al **Nunții de piatră,** „Nunta", Dan Pița — cu un mai scăzut simț narativ, cu predispoziție spre „cinematograful de atmosferă psihologică" — își afirma, la rîndu-i, o vocație, vocația pentru un realism „aspru", de factură neorealistă, care avea să-l conducă spre alte filme de mare vigoare expresivă; din nou, interpretări actoricești foarte în ton cu concepția regizorală (Mircea Diaconu, Petre Gheorghiu, George Calboreanu jr.) și o imagine „de zile mari" (Iosif Demian). Da, generația deceniului 8, încă din primii ani ai afirmării ei, dădea cinematografului ce era al cinematografului, cu un respect superior pentru specificul artei a șaptea. Un alt regizor la început de carieră readucea pe ecran suflul vibrant al filmului politic: Mircea Moldovan în **Viforița.** Era anul în care Elisabeta Bostan semna mica bijuterie cu copii, **Veronica.**

Drepturi noi, răspunderi noi. (În prim plan: Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ernest Maftei și Carmen Galin în *Proprietarii* de Șerban Creangă. Scenariul: Mihai Creangă, Șerban Creangă)

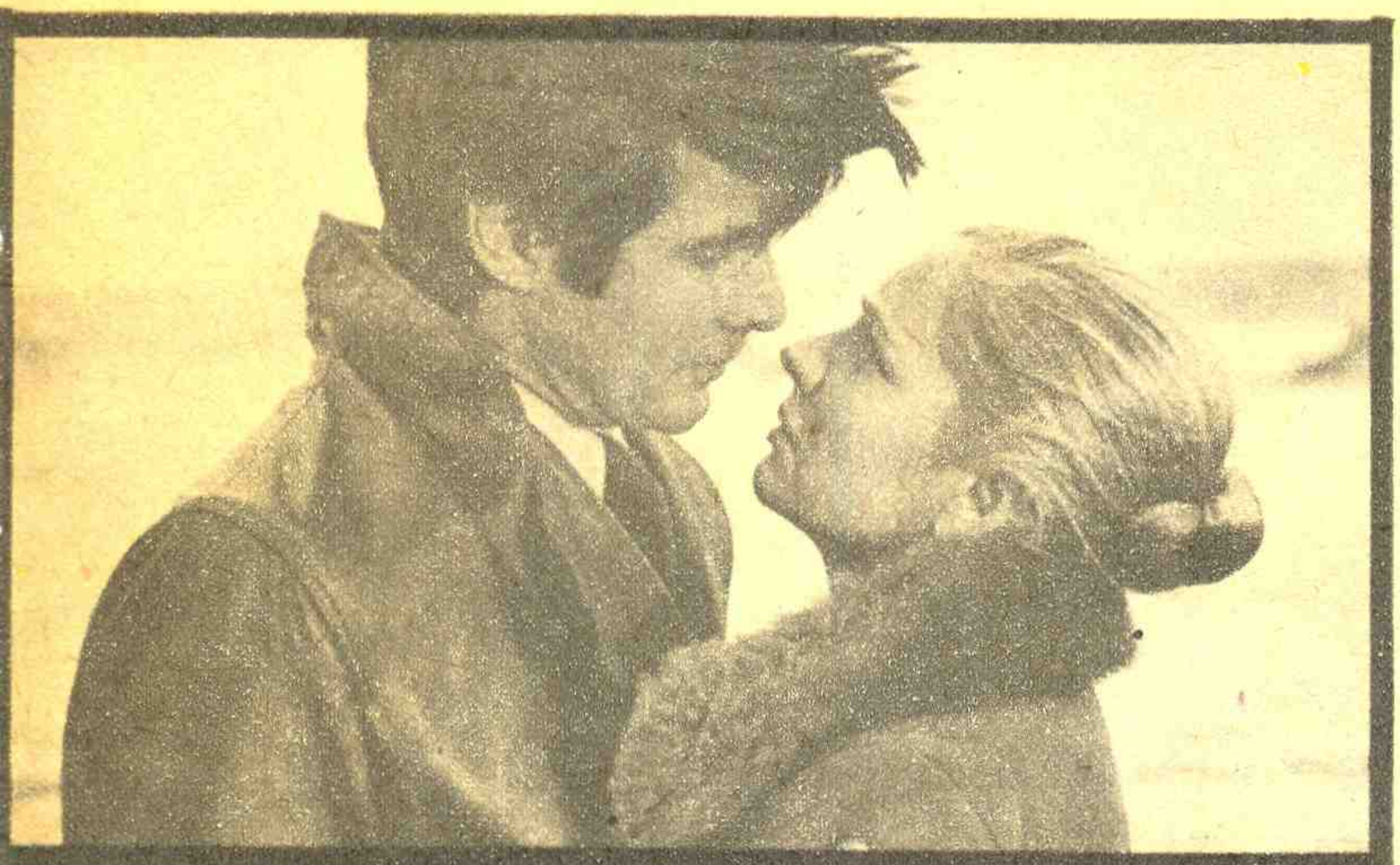
1974

Tema dragostei de țară

În filmografia consecventă și substanțială a regizoarei Malvina Ursianu, **Trecătoarele iubiri** abordează o temă de mare rezonanță cetățenească: aceea a netrecătoarei iubiri de țară. Actori preferați ai autoarei — George Motoi, Silvia Popovici, Gina Patrichi, Cornel Coman, cărora li s-a adăugat, într-o secvență-bijuterie, Beate Fredanov — au fost angrenați într-o acțiune contemporană menită a pune răspicat în evidență dramele umane ale înstrăinării, forța morală pe care o degajă contactul cu pămînturile natale. Film „cerebral", **Trecătoarele iubiri** denotă, deopotrivă, o sensibilitate foarte pronunțată, care înregistrează, ca un seismograf foarte sensibil, imperceptibile mișcări sufletești și psihologice. Pentru calitățile sale complexe și pentru importanța temei abordate, filmul era distins cu Marele Premiu al Asociației Cineaștilor. Așa se petrecea într-un an cinematografic de mare diversitate, cu mai multe creații pe care timpul le-a reținut departe de periculosul „con de umbră" al uitării. Să ne reamintim cîteva dintre aceste filme, fiecare cu rolul său în peisajul unui an cinematografic bogat și variat. Intra în cinematograf, cu un film poetic, inspirat din anii luptei ilegale, **Întoarcerea lui Magellan,** o regizoare care nu și-a spus încă ultimul cuvînt: Cristiana Nicolae. Filmul de actualitate înregistra, mai ales prin **Proprietarii** de Șerban Creangă dar și prin **Trei scrisori secrete** de Virgil Calotescu (pe un scenariu de Platon Pardău), o apropiere de problematica vie a cotidianului, încercînd să surprindă implicațiile tri-

O cursă grea. O încărcătură specială: speranța (Tora Vasilescu și Mircea Albulescu în *Cursa* de Mircea Daneliuc. Scenariul: Timotei Ursu)

cinematografului românesc



Dorul de acasă (Silvia Popovici și George Motoi în *Trecătoarele iubiri* de Malvina Urșianu)

1975

„Coloana vertebrală" a unei cinematografii

Actualitatea a fost, este și va fi coloana vertebrală a oricărei cinematografii. „Testul" actualității este principala probă în tentativa impunerii oricărei cinematografii din lume. Pentru filmul românesc, anul 1975 a însemnat o „conștientizare programatică" a acestor adevăruri axiomatice. De atunci încoace, cele mai multe stagiuni cinematografice au fost consacrate în primul rînd filmului de actualitate; pînă atunci, filme de actualitate valoroase au existat — despre unele din ele am avut prilejul să vorbim în paginile anterioare —, dar prezența lor pe ecrane n-a avut continuitate, a fost într-o oarecare măsură întîmplătoare. În ce a constat noul impuls dat cinematografiei naționale? Înainte de toate, anul 1975 a stat sub semnul unui debut deosebit de spectaculos prin simplitatea lui absolută: Mircea Daneliuc intra în cinematografie cu filmul **Cursa.** Trei personaje (și trei actori!) la drum: acesta era filmul lui Mircea Daneliuc. Nimic altceva. Și totuși filmul, care reunea, pentru o scurtă rută de viață, trei destine, a însemnat un adevărat eveniment pentru cinematograful de actualitate: oamenii angrenați în acțiune erau foarte adevărați, deși nu erau nimic altceva decît „oameni ca toți oamenii"; relațiile dintre ei erau foarte adevărate, deși nu erau altceva decît niște relații „de la om la om"; iar ceea ce se întîmpla în sufletul lor era deasemenea foarte adevărat, deși — sau tocmai pentru că — filmul dialoga „de la suflet la suflet". Cît despre actori, ei erau Mircea Albulescu, Tora Vasilescu, Constantin Diplan, și cu asta am spus totul. În același an, Dan Pița semna **Filip cel bun,** un film simplu și el, despre un tînăr din zilele noastre, cu Mircea Diaconu în rolul titular, dimensiunile dezbaterii etice din acest

plei ipostaze — de proprietar, producător și beneficiar — ale omului muncii în societatea socialistă contemporană. **Duhul aurului** continuă, la același nivel artistic de excepție, **Nunta de piatră.** Pornind de la scenariile unor scriitori consacrați ca Marin Preda, D. R. Popescu, Eugen Barbu, Fănuș Neagu, filme ca **Porțile albastre ale orașului** (de Mircea Mureșan), **Păcală** (de Geo Saizescu), **Tatăl risipitor** (de Adrian Petringenaru), **Dincolo de nisipuri** păstrau în imagini mult din forța „verbală". Filmul românesc își pregătea un nou „moment" creator

Simțul autoironiei (Draga Olteanu-Matei și Gheorghe Dinică în *Ilustrate cu flori de cimp* de Andrei Blaier)

Două decenii din istoria

Răscoala din sufletul oamenilor (Ioana Pavelescu și Amza Pellea în *Osînda* de Sergiu Nicolaescu. Scenariul: A. Salamanian și Sergiu Nicolaescu)

Să nu uiți, Darie... (Gabriel Oseciuc în *Prin cenușa imperiului* de Andrei Blaier)

film erau „în premieră" pentru cinematografia noastră. Ca și acelea din filmul lui Andrei Blaier **Ilustrate cu flori de cimp,** cu Carmen Galin și Elena Albu, cu Eliza Petrăchescu și Draga Olteanu-Matei: un film tragic, cu meandre grotești, care sancționa, în numele vieții, un caz grav de abandon moral. Filmul de actualitate românesc cîștiga noi redute.

1976

Un an al ecranizărilor

Ne-am obișnuit să vedem pe ecrane cărțile pe care le-am îndrăgit de-a lungul anilor sau care au însemnat, pentru literatura noastră, momente afirmative. Ne-am obișnuit chiar să așteptăm anumite ecranizări, știut fiind faptul că filmul românesc și-a asumat o datorie scrisă și nescrisă față de tezaurul literar clasic și contemporan, pe care și-o îndeplinește treptat dar — cum să spun? — inexorabil. 1976 poate fi considerat „un an al ecranizărilor". Nu neapărat pentru că filmele inspirate de literatură ar fi fost mult mai multe ca de obicei, ci pentru că ecranizările s-au dovedit pentru o dată (dar nu pentru o singură dată) cele mai izbutite filme ale respectivului an. O dovedesc și Marile Premii ale Asociației Cineaștilor, care au recompensat două ecranizări. Una a fost **Osînda,** de Sergiu Nicolaescu, ecranizare a romanului „Velerim și Veler doamne" de Victor Ion Popa, după un scenariu la care regizorul a colaborat cu Anușavan Salamanian: un film cu Amza Pellea, Ernest Maftei, Gheorghe Dinică, Ioana Pavelescu și Sergiu Nicolaescu însuși care transpune romanul inspirator în pagini cinematografice expresive, de un realism dur, vecin cu naturalismul. Cealaltă ecranizare premiată a fost **Prin cenușa imperiului** de Andrei Blaier, romanul „de pornire" fiind de data asta „Jocul cu moartea" de Zaharia Stancu: un joc cu moartea a două personaje emblematice ale autorului, Darie și Diplomatul (Gabriel Oseciuc și Gheorghe Dinică, ex-

Setea de înavuțire (Eliza Petrăchescu și Victor Rebengiuc în *Tănase Scatiu* de Dan Pița. Scenariu: Mihnea Gheorghiu)

celenți în roluri), angrenați într-un lung periplu fără voie, în anii primului război mondial, și într-o permanentă confruntare despre lume și viață. Dar „argumentul" ecranizărilor valoroase continuă, dacă trecem în revistă și alte filme ale anului: Dan Pița realiza atunci **Tănase Scatiu** (al cărui scenariu, scris de Mihnea Gheorghiu, pornea de la ciclul „Neamul Comănești-lor" de Duiliu Zamfirescu), un film memorabil, cu interpretări memorabile — Victor Rebengiuc, Eliza Petrăchescu, Rodica Tapalagă, Vasile Nițulescu —, iar Mircea Veroiu, confirmîndu-și vocația de stilist, semna un admirabil **Dincolo de pod,** „film de autor", după „Mara" lui Slavici, cu Leopoldina Bălănuță, Maria Ploae, Mircea Albulescu, Andrei Finți, Ion Caramitru, toți în roluri „fără moarte".

1977

Reîntoarceri și porniri

Fantezie și tandrețe (Florian Pitiș, Violeta Andrei și micuța Lulu Mihăiescu în *Mama* de Elisabeta Bostan. Scenariul: Vasilica Istrate)

Premiul de regie al Asociației Cineaștilor pentru anul 1977 revenea Elisabetei Bostan pentru filmul **Mama**, peliculă a cărei carieră, în țară și peste hotare, avea să fie bogată în izbînzi. După reușite cinematografice cu copii de azi ca Năică și Veronica, după incursiuni în lumea unor povești de odinioară, cu amintiri din copilărie sau fără, Elisabeta Bostan se reîntorcea, prin **Mama,** la poveste, la „Capra cu trei iezi" în speță, conferindu-i o haină cinematografică nouă, neașteptată, conducînd-o spre virtuți spectaculare deosebite, continuîndu-și pînă la capăt un mai vechi gînd creator. Din vechea poveste, prelucrată și „adusă" mai acuzat spre o idee emblematică (dragostea de mamă), Elisabeta Bostan a făcut un **musical** de mare montare, dar mai ales de o exuberanță, o veselie și-o bună dispoziție ieșite din comun. Pentru regizoare, **Mama** a însemnat încă o întoarcere (deși filmul are o deschidere spre toate vîrstele), întoarcerea spre spectatorii și interpreții ei predilecți, copiii. Subliniem această idee: pentru că regizorii cu vocația filmului **cu, despre** și **pentru** copii sînt, totuși, puțini în cinematografia noastră, deși publicul tînăr este (nu numai virtual) cel mai numeros, cel mai însetat de bucuriile filmului. O „reîntoarcere" a fost și filmul lui Constantin Vaeni **Buzduganul cu trei peceți,** realizat după un scenariu de Eugen Mandric: cinematograful românesc s-a întors la perioada de mare elan patriotic a epocii lui Mihai Vodă Viteazul, după ce în urmă cu șase ani se realizase un film de anvergură epică inspirat de aceleași evenimente, perspectiva cineaștilor fiind, de data aceasta, mai apropiată „dezbaterii de idei" decît „filmului de acțiune"; un alt actor și-a înscris numele printre interpreții memorabili ai marelui domnitor renascentist: Victor Rebengiuc. În palmaresul premiilor acordate de Asociația Cineaștilor, **Buzduganul cu trei peceți** avea să figureze cu premiul de scenariu și cu premiul de imagine. Vorbeam de reîntoarceri... 1977 a marcat și o „pornire promițătoare": aceea a regizorului Stere Gulea, cu sensibilul film de stări psihologice, **Iarba verde de acasă:** un poem al reîntoarcerii acasă.

Satul, un leagăn etern (Diana Lupescu în *Iarba verde de acasă* de Stere Gulea. Scenariul: Sorin Titel)

Hazardul, ca semn al destinului (Ioana Crăciunescu în *Ediție specială* de Mircea Daneliuc. Scenariul: Beno Meirovici și Mircea Daneliuc)

1978

Destine de ieri și de azi

În vara lui 1978, la tînărul festival al filmului tînăr de la Costinești, Marele Premiu revenea peliculei **Septembrie** de Timotei Ursu, cu Anda Onesa (revelația actoricească a anului) și Geo Costiniu. Un film tineresc, o „vacanță de dragoste" pe mal de mare, cu doi tineri pe care viața i-a atras în mrejele unei aventuri sentimentale, o poveste încheiată tragic, ca o sancțiune împotriva abandonului de la normele morale ale vieții sociale. Regizorul a reușit un film atașant, învăluit în abur de poezie (poezia vîrstei tinere, poezia primei iubiri, poezia mării la început de septembrie), cu un final „scurt", ca un strigăt, ca un avertisment; un film cu morală, dar fără ostentații moralizatoare, un film care nu te poate lăsa indiferent. În același an, regizorul Mircea Daneliuc își reedita succesul anterior prin filmul **Ediție specială** (care repurta premiul de regie al Asociației Cineaștilor), inspirat din realitățile României antebelice: cu Ștefan Iordache și Ioana Crăciunescu în două din rolurile principale, filmul evoca un moment de tristă și dureroasă amintire din trecutul țării, pecinginea legionară, evidențiind în prim-plan reacția de împotrivire a forțelor progresiste, a clasei muncitoare, a intelectualilor cinstiți ai vremii. Ca toate filmele lui Mircea Daneliuc, **Ediție specială** se urmărea cu respirația întretăiată, dată fiind calitatea observațiilor de viață încorporate. În același an, 1978, debuta ca regizor de film Alexa Visarion, cu **Înainte de tăcere,** o ecranizare a nuvelei caragialene „În vreme de război": înfățișînd destinul frămîntat al unor personaje din anii Războiului pentru independență de la 1877, Alexa Visarion — cu concursul unor actori ireproșabili ca Valeria Seciu, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Florin Zamfirescu, Gilda Marinescu — își recomandă, de la debut, calitățile de fin analist al sufletului uman, al unor stări paroxistice, filmul său conținînd pagini de un tragism cutremurător. Trei filme psihologice, așadar, în „prima linie" a anului cinematografic 1978: destine de ieri și de azi, în pelicule cu sigure virtuți realiste, făcute pentru a rămîne...

1979

Clipa confruntărilor de conștiință

În pagini cinematografice cu dialoguri abundente (dar prielnice „lecturii" pe ecran a romanului inspirator), filmul lui Gheorghe Vitanidis **Clipa** continuă filonul filmului politic românesc inaugurat de **Puterea și adevărul,** prilejuind personajelor angrenate în conflict — și spectatorilor — „clipa" unor substanțiale confruntări de conștiință. Romanul lui Dinu Săraru a constituit, din acest punct de vedere, un foarte bun material de dezbatere etică și filosofică, cu solide determinări socio-politice. Filmul a preluat ca atare încărcătura narativă și problematică a cărții, reîntîlnirea cu personajele literare fiind de o mare „eficiență afectivă". Biografia lui Dumitru Dumitru (căruia Gheorghe Cozorici îi conferă pe ecran o structură morală impresionantă, „identificîn-

Sacrificiul de ieri, victoria de azi (Ștefan Iordache în *Întoarce-te și mai privește o dată* de Dinu Tănase. Scenariul: Dumitru Carabăț).

Forța și singurătatea eroului (Violeta Andrei și Ion Dichiseanu în *Clipa* de Gheorghe Vitanidis. Scenariul: Dinu Săraru)

Lungul drum al adevărului (Silviu Stănculescu și Elena Sereda în *Un om în loden* de Nicolae Mărgineanu).

du-se" — cum se spune — cu eroul literar), o biografie deloc scutită de intemperii, dar străbătută de fiorul credinței într-un ideal, concentrează importante semnificații sociale și umane, pune în valoare conexiunile intime dintre acest destin (și dintre destinele tovarășilor săi de drum dinspre ieri spre azi) cu timpul social parcurs. Ca o „bornă a istoriei", Congresul al IX-lea al Partidului influențează decisiv devenirea personajelor, în sensul reparării unor inechități sociale, al recîștigării încrederii în ele însele. „Discurs" adesea captivant despre libertate și necesitate, despre demnitate comunistă, despre curaj și frică, despre adevăr și amăgire, **Clipa** rămîne unul dintre cele mai puternice filme politice ale cinematografiei noastre. În palmaresul filmului figurează mai multe premii la cea de a doua ediție a Festivalului național al culturii și educației socialiste „Cîntarea României". Dintre realizările anului cinematografic 1979 se mai cuvine să amintim **Speranța** de Șerban Creangă (o evocare inspirată, cu sigure notații de atmosferă și psihologice, a entuziasmului revoluționar din primii ani ai veacului nostru, în prim-plan situîndu-se figura luptătorului socialist Ștefan Gheorghiu), debutul promițător al lui Nicolae Mărgineanu, ca regizor, cu **Un om în loden**, ca și filmul istoric **Vlad Țepeș** datorat unor regretați autori: regizorul Doru Năstase și scenaristul Mircea Mohor.

1980

Lecțiile unui „an de vîrf"

Anul cinematografic 1980 a fost considerat în unanimitate unul dintre anii cei mai fertili (personal înclin să-l consider chiar cel mai fertil) din întreaga scurtă istorie a filmului românesc. Argumentele sînt multiple: ținuta cultural-estetică a demersurilor cinematografice s-a menținut constant ridicată, „temperatura etică" și forța de atitudine a filmelor de actualitate s-a dovedit în creștere, efortul creator a fost însoțit de preocupări distincte de îmbogățire pe plan artistic a filmelor realizate, problematica de ansamblu a repertoriului cinematografic a fost substanțială, fără balastul incursiunilor marginale în realitate. Efectiv, puțini ani cinematografici au reunit, într-un spațiu temporal atît de îngust, atîtea filme valoroase... Malvina Ursianu cu filmul istoric de

Două decenii din istoria

ireproșabila ținuta cultural-estetică **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** — un exemplar „film de autor" — și Mircea Daneliuc cu a sa **Probă de microfon** — care, prin tonul său de mare sinceritate și prin pertinentele observații de viață încorporate, a declansat o adevărată „bătălie a firescului" în cinematografia noastră — au fost laureații Marelui Premiu anual al Asociației cineaștilor. Dar în același an au fost prezentate publicului multe alte filme de referință: filme de actualitate precum **O lacrimă de fată** de Iosif Demian, pe scenariul lui Petre Sălcudeanu (prin care autorii întreprindeau o atentă radiografie morală a satului contemporan) sau **Mireasa din tren** de Lucian Bratu, pe scenariul lui D.R. Popescu (un film cu profunde implicații etice, de un realism poetic acaparant); experiențe stilistice, apoi, de mare rafinament sau de încordată tensiune estetică precum **Lumina palidă a durerii** de Iulian Mihu, după scenariul lui George Macovescu (film premiat la Festivalul de la Moscova) sau **Vînătoarea de vulpi** de Mircea Daneliuc (după „Niște țărani" de Dinu Săraru); în sfîrșit, mari ecranizări: **Bietul Ioanide** de Dan Pița (romanul lui G. Călinescu scenarizat de Eugen Barbu) și **Blestemul pămîntului, blestemul iubirii** („Ion" de Liviu Rebreanu scenarizat de Titus Popovici)... Din lecțiile acestui „an de vîrf", cinematograful nostru a avut și mai are multe de învățat.

Nevoia de vis sau ce vrea omul și ce poate el (Adriana Leonte și Radu Gheorghe în *Mireasa din tren* de Lucian Bratu. Scenariul: D.R. Popescu)

În vîltoarea istoriei (*Lumina palidă a durerii* de Iulian Mihu. Scenariul: George Macovescu.)

cinematografului românesc

1981

„Deschideri" spre public

Cum s-a mai întîmplat în scurta istorie a cinematografiei naționale, după un an fast (chiar de excepție, cum a fost 1980) a urmat un „moment de respiro" în producția de filme. „Reculul" este, însă, într-un anume fel, firesc, după un moment de maximă încordare. Filmele valoroase au fost mai puține în bilanțul lui 1981 (chiar dacă un regizor ca Mircea Daneliuc, de pildă, și-a confirmat nervul civic și vigoarea artistică), în domeniul filmului de actualitate au dominat peliculele modeste din toate punctele de vedere (cu realități „morganatice" și iubiri „călătoare"), palmaresul „autorilor" a fost sărac în nume sonore și încărcat de balast. Totuși, din experiența anului, pe lîngă cîteva producții izbutite, poate fi reținută preocuparea producătorilor de a ieși în întîmpinarea doleanțelor publice prin filme variate ca gen, îndeobște „de acțiune", datorate și unor regizori cu experiență. Sergiu Nicolaescu, de pildă, a fost prezent cu două titluri pe afișul anului **(Capcana mercenarilor** și **Duelul),** serialul „ardelenilor" a intrat pe mîinile lui Dan Pița, Manole Marcus a recurs la „suportul" muzicii ușoare **(Punga cu libelule),** Virgil Calotescu la virtuțile melodramei **(Ana și „hoțul"),** și așa mai departe, experiența cea mai interesantă în această ordine de idei datorîndu-i-se lui Geo Saizescu, care, în **Șantaj,** pe un scenariu de Rodica Ojog-Brașoveanu (cu Ileana Stana Ionescu și Sebastian Papaiani în rolurile principale, și cu mulți alți comedieni versați în distribuție) a încercat să descopere „fața comică" a policier-ului. Printre revelațiile artistice ale anului cinematografic s-a înscris filmul lui Nicolae Mărgineanu **Ștefan Luchian,** cu Ion Caramitru și Maria Ploae în rolurile principale. Filmul, propunîndu-și evocarea unor momente din viața și creația marelui pictor român, iese din zona obișnuitelor filme biografice: este, totodată, un expresiv „portret de epocă", un film de atmosferă cu o plasticitate de-a dreptul emoționantă a cadrelor cinematografice, realizat de un autor cu o „cultură a imaginii" demnă de toată atenția.

Viața de toate zilele (Gina Patrichi în *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc)

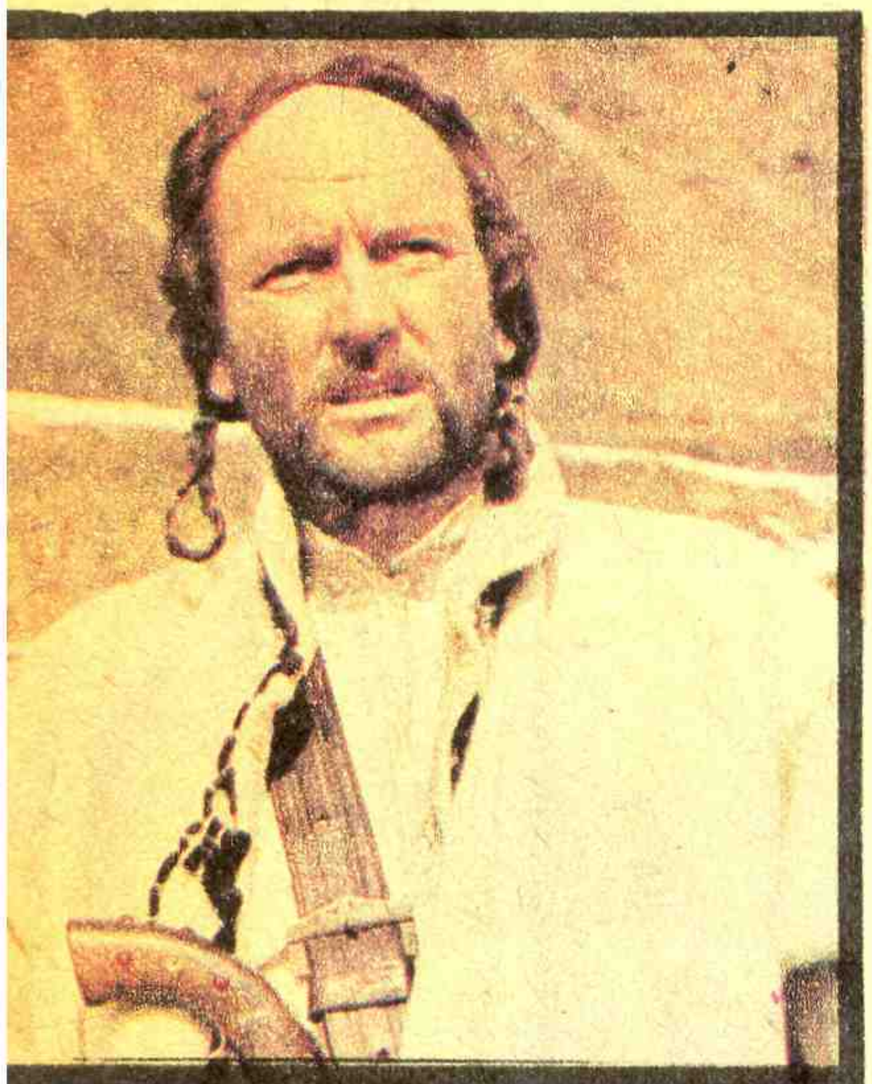
1982

Dialogul neîntrerupt al filmului cu literatura

Cîteva dintre cele mai valoroase creații cinematografice ale anului 1982 au fost prilejuite de ecranizarea unor opere literare de bază ale tezaurului clasic și contemporan. După cum s-a putut observa pe parcursul acestei „retrospective", dialogul filmului cu literatura a continuat neîntrerupt pe parcursul anilor, devenind

Agonia și extazul creației (Ion Caramitru în *Luchian* de Nicolae Mărgineanu, coscenarist împreună cu Iosif Naghiu)

Două decenii din istoria



Dragostea de glie, dragostea de dreptate (Ovidiu Iuliu Moldovan în *Horea* de Mircea Mureșan. Scenariul: Titus Popovici)

chiar o preocupare programatică a realizatorilor și producătorilor cinematografici. Dialogul va continua, neîndoios, chiar dacă filmul e una și literatura alta, pentru că ofensiva „culturii în imagini" este — ca să spunem așa — abia la începuturile ei. Dar să ne reîntoarcem la 1982. Pornind de la cîteva schițe ale lui Alexandru Sahia, regizorul Alexa Visarion a realizat **Înghițitorul de săbii,** un film-document despre o lume apusă, cu dramele ei diurne, cu existențele ei chinuite de fiecare zi, o mărturie neiertătoare despre inechitățile sociale opresive ale unui timp de restriște. Portretul tragic al personajului central, „înghițitorul de săbii" al bîlciurilor de odinioară, este desenat în aqua-forte de Mircea Albulescu, în cea mai pregnantă creație interpretativă a filmografiei sale, bogată în roluri de referință. Tot Alexa Visarion ecraniza, în același an, **Năpasta** lui I.L. Caragiale (cu Dorina Lazăr, Corneliu Dumitraș și Florin Zamfirescu în rolurile principale), o creație „mai puțin filmică" poate — cum s-a scris —, dar, neîndoios, „de performanță", date fiind pregnantele sensuri tragice extrase din drama caragialeană. Multe alte opere literare au devenit film în 1982. După romanul cu titlu omonim al lui Zaharia Stancu, regizorul Nicolae Corjos a prezentat **Pădurea nebună,** un film cu culori de atmosferă despre tinerețea lui Darie. Regizoarea Elisabeta Bostan a încheiat ecranizarea unui roman al copilăriei noastre, „Fram, ursul polar" de Cezar Petrescu, prin „invitantul" **Un saltimbanc la Polul Nord.** Iar Manole Marcus s-a încumetat să abordeze cinematografic un rezonant roman contemporan, **Orgolii** de Augustin Buzura, într-un film ai cărui interpreți — Victor Rebengiuc, Cristina Deleanu, Silviu Stănculescu, Mircea Albulescu — creează personaje memorabile.

1983

Două „arcuri peste timp"

Dintre filmele anului 1983, pentru Marele Premiu al Asociației Cineaștilor a fost ales **Sfîrșitul nopții** de Mircea Veroiu. Trecuse un deceniu de la **Nunta de piatră,** filmul care a făcut să se vorbească pentru prima oară despre „generația deceniului 8" și despre importanța ei „în anii ce vin". Anii au venit între timp (și s-au dus), destui de mulți, dar au venit între timp și confirmările promisiunilor artistice de atunci. „Arcul peste timp" — după cum s-a văzut an de an în succinta noastră trecere în revistă — a fost bogat în împliniri și în consacrări. S-au format personalități artistice incontestabile, s-au adăugat noi și noi titluri de referință în palmaresul cinematografiei naționale. Cu atît mai îmbucurătoare e constatarea, cu cît fiecare film nou descoperă alte și alte trăsături de personalitate ale unor regizori intrați în „fondul de bază" al cinematografiei noastre. **Sfîrșitul nopții,** de pildă, descoperă o „altă față" a regizorului Mircea Veroiu; realismul observației de viață împrumută, de data aceasta, ceva din „aerul tare" al cine-verité-ului, spectatorul avînd senzația că povestea de viață adusă pe ecran se petrece în imediata lui apropiere, își face simțită însăși „respirația". De la esențializările rafinate ale **Nunții de piatră** pînă la acest realism brut al spontaneității este o distanță imensă: dar ne aflăm pe aceleași teritorii ale faptului de artă. Coincidența face ca printre cele mai bune filme ale anului 1983 să figureze și **Întoarcerea din iad** (film distins cu Marele Premiu al Festivalului de la Costinești), adică — tot la un deceniu de la **Nunta de piatră** — o nouă ecranizare după proze scurte ale lui Ion Agârbiceanu. Și acest „arc peste timp" își are semnificațiile lui pe spirala evolutivă a cinematografiei naționale. Regizorul Nicolae Mărgineanu izbutește la rîndul lui un film de referință, punînd accent pe consistența narativă a povestirii originare, dezvoltînd dramele individuale ale celor patru personaje angrenate în conflict — jucate sigur și expresiv de Remus Mărgineanu, Constantin Brînzea, Maria Ploae și Ana Ciontea —, ca și drama colectivă prilejuită de „imposibila întoarcere" din iadul războiului.

Orgoliul unui cineast de a aduce pe ecran o carte orgolioasă (Cristina Deleanu și Victor Rebengiuc în *Orgolii* de Manole Marcus. Scenariul: Augustin Buzura)

cinematografului românesc

1984

Sentimentul plenitudinii

Pentru prezentul și perspectivele cinematografiei naționale — care, în ultimele două decenii, a înregistrat cele mai fertile ritmuri de creștere valorică din întreaga sa istorie — anul 1984 a însemnat un moment de intensă angajare pe frontul „marii arte". Premiile internaționale importante obținute în ultimele luni de Constantin Vaeni (la Avellind), Mircea Veroiu (un Mare Premiu la Festivalul „filmului de autor" de la San Remo!) și Dan Pița (la Delhi și Santarem) atestă această îmbucurătoare stare de fapt, contribuind la degajarea unui tonic sentiment de plenitudine. Îndeosebi îmbucurător este faptul că protagoniștii anului au fost regizori din „generația deceniului 8", ajunși „in corpore" la apogeul vîrstei lor artistice. Mircea Veroiu a fost prezent pe ecrane cu **Să mori rănit din dragoste de viață**, un film străbătut de patosul poeziei revoluționare, inspirat din anii luptei în ilegalitate a tinerilor comuniști români; atmosfera anilor '30 este reconstituită cu un remarcabil simț al detaliului semnificativ, iar cele două personaje principale ale filmului — interpretate, cu talentul lor debordant, de Claudiu Bleonț și Gheorghe Visu — au o seducătoare constituție morală. Pentru Dan Pița, povestea incitantă și ciudată a haiducului Pantelimon (un „haiduc" la început de veac contemporan!), reconsiderată de Mihai Stoian, a însemnat un film original, de mare rigoare artistică, **Dreptate în lanțuri**, o „dezbatere" estetică și moral-filosofică cel puțin la fel de pasionantă ca biografia eroului evocat. Forța creatoare a unui regizor cu o personalitate complexă și fermă ca Mircea Daneliuc s-a făcut din nou simțită în **Glissando**, o metaforă stranie a degradării și apusului unei lumi contorsionate, **supusă pieirii**, nuvela inspiratoare („Omul din vis" de Cezar Petrescu) fiind investită cu sensuri de mare amplitudine social-politică. Iar Constantin Vaeni, în **Imposibila iubire**, propunîndu-și o ecranizare a romanului „Intrusul" de Marin Preda, a înfățișat un destin complex, contradictoriu, puternic impregnat de semnele timpului său. Dacă adăugăm acestor filme și **Horea**, un film de profundă rememorare istorică semnat de regizorul Mircea Mureșan și scenaristul Titus Popovici, cu Ovidiu Iuliu Moldovan (care a fost și Pantelimon!) în rolul titular, simțim, știm, că prezentul este o solidă rampă de lansare a viitorului...

Grupaj realizat
de **Călin CĂLIMAN**

Dragostea la vreme de război (Maria Ploae în *Întoarcerea din iad* de Nicolae Mărgineanu)

Și ei au fost tineri...
Și ei au luptat pe frontul antifascist
(*Ringul*, interpret și regizor
Sergiu Nicolaescu. Scenariul: Ioan Grigorescu)

1985 – Anul Internațional al Tineretului

O lume numită: tinerețea,

Care este imaginea pe care filmul a creat-o despre tinereţe? Cine sînt, şi ce vor ei, tinerii din filmele noastre? Cum arată lumea numită: tinereţea văzută cu ochi de cineast? Iată trei întrebări necesare pentru oricine este dornic să descifreze rostul şi locul unui fenomen al vieţii numit tinereţe, într-un fenomen al artei numit film.

Pornim, deci, de la ele cu modestie, fără pretenţia de a găsi chiar toate răspunsurile, ci doar cîteva, dacă se poate acelea în stare să creeze o idee, fie şi generală, despre tinerii din filmele ultimilor douăzeci de ani.

Dimineţile şi nopţile unor băieţi cuminţi plus alte decolări

Nu este un secret pentru nimeni că din 1965, așa, ochiul cinematografic s-a fixat cu un interes, altul decît pînă atunci asupra acestei Americi, numită tinerețea. Un interes „mai major" ca să zic așa, ce trecea bariera întîmplărilor nostime, cu băieți care jucau fotbal încurajați de fetele din tribună sau erau prinși pînă peste cap în examene, sau vroiau sau nu să se însoare. Am spus: ochiul cinematografic, dar cred că mai bine ar fi sunat: ochiul cinematografiei. Ochiul unei instituții adică, nu doar cel al unor persoane, pentru că este greu de crezut că pînă atunci regizorii noștri, făcătorii noștri de filme nu au vrut ei, uite așa, să vorbească serios despre tinerețe. Bag mîna în foc, și nu mă ard, că au vrut. Dar nu era momentul. Se mai întîmplă „să nu fie momentul". Nu se copsese ideea. Nu era destul de frăgezit aluatul. Dovada: într-un singur an, cel pomenit mai sus, au ieșit în arenă, brusc și deodată, trei filme grave despre tineri: **Dimineţile unui băiat cuminte, Un film cu o fată fermecătoare** și **Ultima noapte a copilăriei.** Așadar, trei regizori diferiți — Andrei Blaier, Lucian Bratu și Savel Știopul — s-au trezit, dintr-odată, cu același dor în piept: să vorbească despre tineri la modul cel mai serios cu putință. Cine sînt ei, ce vor ei, cine vor fi ei.

După Blaier, tînărul era... un băiat cuminte. Evident, după părerea lui, care nu era deloc și aceea a părinților. O ființă cu un mare dor de a fi cineva în lume, de a lăsa o urmă precum că a trecut și el pe acolo, persecutat de ideea că i s-ar putea întîmpla să nu reușească să lase acea urmă, drept care, cam neliniștit, cam îngrijorat, cam însingurat. Urmărit de

Un tînăr mult prea bun care vrea să spună lumii ceva... (Mircea Diaconu și Ileana Popovici în *Filip cel Bun* de Dan Piţa)

văzută cu ochi de cineast

ideea eşecului i se întîmpla să sara peste cal, să-şi iasă din cumintenie să cadă în teribilism, să plece de-acasă (mirare, mirare, mirare), deşi el numea altfel plecarea, el îi spunea: a o lua din loc. Expresia a prins, a avut viaţa ei în viaţă, nu doar în film şi, echivalînd cu **a-şi lua zborul,** a mai apărut odată într-un film numit chiar **Decolarea,** debutul unui şi el tînăr pe atunci regizor, Timotei Ursu.

Unde vroiau să zboare tinerii ăştia? Unde, dacă nu în viaţă! Paradoxal, zborul lor urma să însemne de fapt fixare. Fixare în societate, în lumea maturilor şi a răspunderilor sociale. Fixare într-un sistem de valori care să-i recunoască şi să-i accepte ca valori. Fixare, dar nu oricum şi nu la întîmplare, ci aşa cum credeau ei că trebuie şi e bine: prin fapte extraordinare. Copii ai unui timp în care marile acte de eroism erau împlinite, sosiţi cam „la de-a gata", ei veneau la uşa maturilor — a părinţilor mai cu seamă — să-şi ceară dreptul lor la fapte mari. Cota lor de eroism. Conflictele de aici şi izbucneau: ei se doreau eroi, extraordinari, inimitabili părinţii îi sfătuiau să fie cuminţi, să fie ca toată lumea şi să înveţe bine. Un „fleac" acolo, de mare neînţelegere, de confuzie în termeni şi tot universul lor tînăr se cutremura din temelii. Ce făceau, aşadar, acei băieţi cuminţi sau de ultimă noapte? Ei făceau ce face orice tînăr atunci cînd se simte neînţeles şi nedreptăţit: acte de bravadă. Unul se căţăra, fără centură de siguranţă, pe ditamai cupola să-şi scrie acolo numele; altul se sui într-un avion utilitar din care vroia să facă un supersonic; altul pornea spre mare cu o fată după el decis, acum ori niciodată, să încheie cu blestemata de copilărie, să devină bărbat în toată firea, uite aşa, într-o noapte, ultima, a copilăriei. Două idei chinuiau aceşti băieţi minunaţi cu visele lor minunate: ideea că numai faptele ieşite din comun te pot impune lumii, pereche cu ideea că numai maturii îşi rezervă dreptul la fapte ieşite din comun, că numai lor li se îngăduie să se împlinească.

Ce făceau tinerele din jurul acestor tineri fascinaţi de extraordinar? Ce să facă? Visau, banal şi cuminte, să se mărite. Unele visau paşnic, altele munceau cu temei pentru aceasta idee, adică se luptau să-l cucerească pe Făt Frumos de la Cucuieţii din deal care, complexat de starea lui de proaspăt orăşean, nu prea ştia încotro s-o apuce, spre care Ileană, blondă sau brună, că lui, săracu', amîndouă îi plăceau. În notă comică, **Balul de simbătă seară,** de Geo Saizescu, nu altul, ideea stătea în picioare. Dar cînd era să fie prezentată serios?... Mai bine să trecem peste...

Tinereţea, sub cizma războiului (Anda Onesa în *Duios Anastasia trecea* de Al. Tatos)

Cîţiva băieţi şi fete fermecătoare şi alţi Filipi cei buni

De cînd au apărut ei, tinerii în filmele noastre? Fetele fermecătoare avant la lettre, Filipii cei buni pe care-i chema Gicu sau Ionuţ, mirese încă neajunse în tren, băieţi mai mult sau mai puţin cuminţi, îndrăgostiţii şi neliniştiţii, inocenţii şi uneori vinovaţii, blînzii şi durii, întotdeauna de înţeles pentru că tineri, tineri, tineri, de cînd şi-au arătat şi ei „întîiaşi dată pentru prima oară" faţa în filmul românesc? Dacă trecem peste copilăria dulce a filmului şi pătrundem în cea de-a doua vîrstă a ei, ceva mai coaptă, atunci, gata! ne-am şi întîlnit nas în nas, ca să zic aşa, cu tinerii cei de toate zilele, din filmele noastre cele din toate zilele. Atunci, iată, **Răsună valea** de hei-rup-ul lor şi sînt mulţi şi sînt de toate armele şi de toate gradele, şi mai viteji şi mai scîlfosiţi, şi mai năbădăioşi şi mai cuminţi, care haioşi, care prea serioşi, care plini de elan, care prăpăstioşi. Paul Călinescu îi ştia bine că doar îi cunoscuse din viaţă şi în viaţă, pe cînd îşi filmase documentarul cu brigadieri, **Agnita Botorca,** deci avea repere şi avea modele.

Dar ele, tinerele? Ei, şi ele tot aşa, dar eşalonul era mai mic, eşantionul mai modest şi nu spun asta ca să-l „critic" pe Paul Călinescu, după aproape 40 de ani, el cel puţin avea o scuză, pe şantier erau întotdeauna mai mulţi băieţi decît fete, îndrăznesc doar să semnalez un început de fenomen cinematografic: de cînd e filmul-film, tinereţea ni se prezintă mai ales sub forma ei masculină. De ce, de ne ce, „tu gîndeşte şi socoate", asta e situaţia. Chiar şi atunci cînd aşa, prin '66, în peisajul nostru cinematografic au năvălit filmele **cu** şi **despre tineri,** tinereţea s-a încăpăţînat să rămînă în special de genul masculin. Nu fetele ci băieţii erau eroii principali, ei cu problemele, ei cu frămîntările, ei cu neliniştea, ei cu crizele. Ei cu conflictele cu tata, în special cu tata, că mamele dintotdeauna au ţinut cu fiii lor — ei cu simţul generaţiilor, ei cu simţul dreptăţii, ei cu nevoia de **altceva, de a face** ceva, **de a fi** ceva, **de a fi** cineva, adică ei înşişi, unici şi inconfundabili, tineri.

Fetele? Păi, fetele pe lîngă ei, acolo. De regulă mai prostuţe, mai călduţe, mai goluţe, la minte, la minte, nu altfel. Fetele, tot de regulă, ştiau una şi bună: să se mărite. Tînărului îi crăpa capul de atîtea probleme cîte stîrneşte o „căutare de

sine", tînăra nu și nu că s-o ia de nevastă. În orice tînără din filmele noastre moțăia o viitoare nevastă, care, de cum îi scotea întîmplarea scenaristică în cale un băiat, se trezea ca pișcată de viespe și dădea buzna peste el cu: te iubesc, declarație periculoasă pentru tînărul copleșit de problemele vieții, pentru că după ea, adică după declarație, dar chiar așa după colț, se înălța întotdeauna amenințătoare imaginea unui Sfat popular care, se știe, are el și o încăpere mare, cu ușă impozantă pe care scrie frumos: „Căsătorii"...

Sigur, au existat și excepții. Cîte un tînăr îndrăgostit lulea de o fată care pe altul iubea, cîte o fată care mai punea mîna și pe o carte, nu doar pe ruj și dermatograf (întotdeauna însă „El" bănuia că Ea face gestul ăsta tot cu un scop ascuns), excepțiile însă confirmă regula și chiar atîta confirmare parcă nu mi-ar trebui, mai ales că eu nu știu cum să fac să ies din ideea cum că tinerii cu problemele și tinerele cu jumulitul margaretei. Nu. Și nici nu vreau să psihologizez scenariștii și regizorii noștri în căutarea unui timp pierdut cu scheme fixe. Nu. Lasă. Fără Freud, fără prejudecăți, fără resentimente, fără cuțite, fără topoare și fără bardă, numai cu sentimente bune și bune intenții, hai să vedem cum arată ei, tinerii, în filmele noastre de vreo douăzeci de ani încoace și ceva. Cum arată ei și ce vor ei. Ce-i doare. Ce vor să spună lumii. Dar și ce le spune lumea lor. Pentru că, dincolo de hazul și necazul unei imagini oarecum incomplete asupra tinereții, trebuie, nu se poate să nu dăm cezarului ce-i al cezarului: filmele noastre cu și despre tineri — cele bune, cele interesante — au avut, toate, aceeași ambiție nobilă, de a vorbi despre tineri ca despre o categorie umană legată prin toate firele de toate vîrstele. Tinerețea nu a fost niciodată, spre cinstea cineaștilor noștri, izolată în ea însăși. Nimeni și niciodată — cu excepția filmelor de calitate îndoielnică, — nu s-a gîndit să pună tinerețea în ghetou. Tinerii din filmele noastre au avut întotdeauna, dincolo de apartenența la o categorie umană, o apartenență profund socială. Ei au fost copiii unor părinți, da, cu care se întîmpla să se afle și în conflict, dar ei au fost și copiii unui timp și ai unei societăți. Cu care...

Dar mai bine s-o luăm cu binișorul.

O fată fermecătoare, alte Marii și alte Anișoare

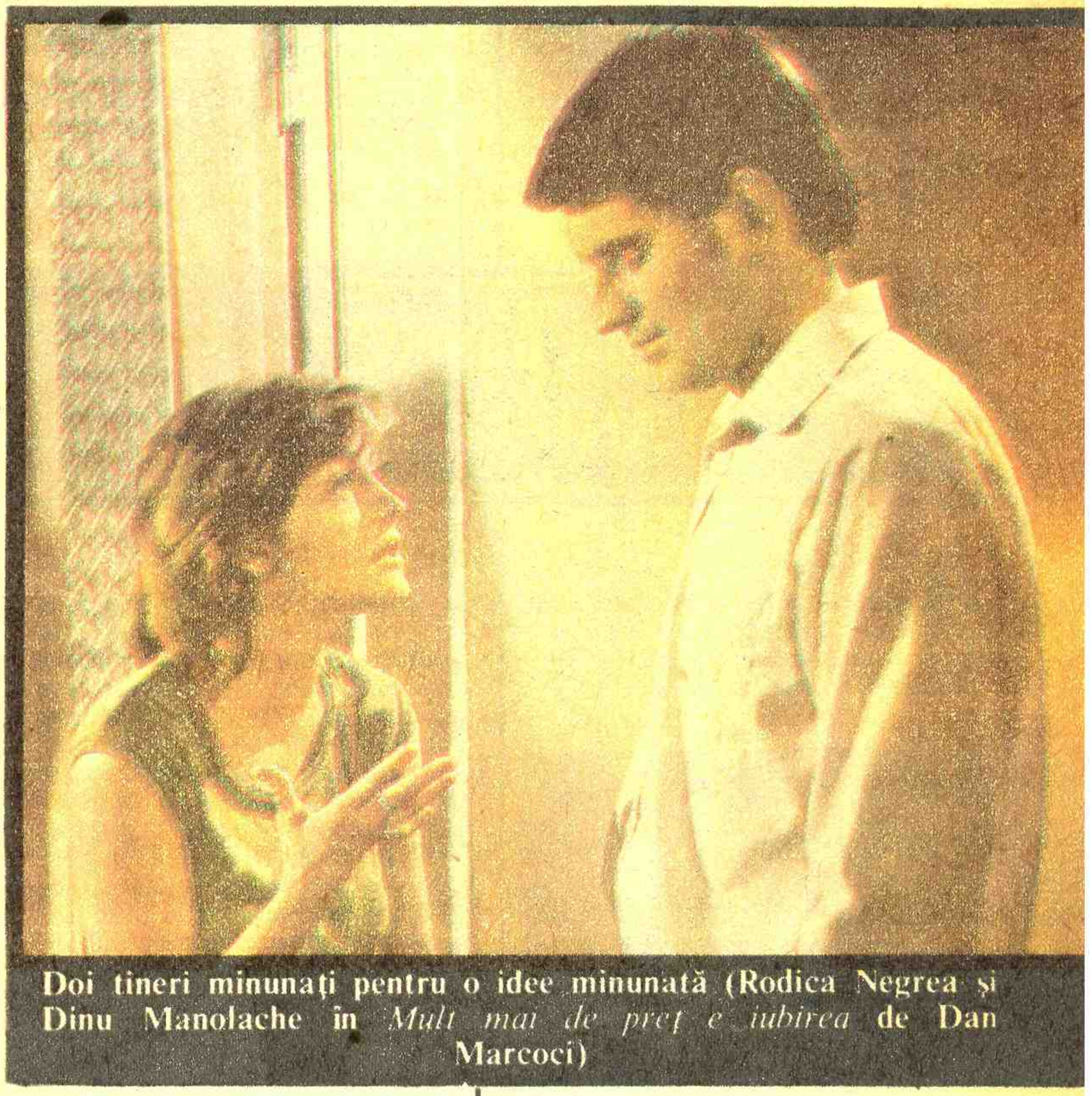
Cînd tinerețea trece în maturitate, cînd copilăria trece în tinerețe (Valeria Seciu și Cosmin Sofron în *Vreau să știu de ce am aripi* de Nicu Stan)

Tiparul l-au spart, cu un gest hotărît, Radu Cosașu scenarist și Lucian Bratu regizor, cu **Un film cu o fată fermecătoare.** O fată care, în sfîrșit, nu ținea neapărat să se mărite, ea ținea neapărat (ca un băiat cuminte, ca un băiat, oricum) să facă ceva important pe lume, să fie cineva, să fie, de exemplu, actriță și să devină — neapărat — o mare vedetă. Talentul nu era prea la vedere, dar farmecul, da. Așa încît, înarmată cu farmecul personal, fata începea să lupte vitejește — era să zic bărbătește, ceea ce nu prea se potrivea decît pe ici pe colo, prin punctele neesențiale — cu lumea din jur. O lume, ce să-i facem?, de bărbați. Adevărul este că, pentru o dată, era bine. Pentru o fată cu farmec ce poate să fie mai bine decît să aibă adversar sexul opus. Dar... Dar adversarul era matur, adversarul cunoștea jocul, adversarul era călit în lupte, adversarul era trecut de bolile copilăriei și avea anticorpi așa încît farmecul luptătoarei noastre, oricît de mare ar fi fost el se cam topea pe stînca numită: maturitatea lucidă, de nepăcălit. Săraca fată fermecătoare — șopteai fără voie, după ce, pe parcursul filmului, în foarte multe momente avusesesi pornirea sincera să-i tragi două palme părintești acestei prea fermecătoare-cățărătoare, — săraca, totuși, pentru că, la urma urmelor, realizai cît de puțină muniție avusese ea pentru un război atît de lung, și vai, dinainte pierdut. „Mai bine vroiai să te măriți, draga mea — îți venea să-i șoptești — că ți-ar fi fost cu mult mai ușor"...

Fetei fermecătoare, da, i-ar fi fost mult mai ușor să se mărite, altora nu. Îmi vine în minte dulceața de fată din **Cursa** — Maria, Maria — numai puritate, candoare și încredere în oameni, Maria care se suia fără nici o jenă și fără nici o problemă și fără nici un gînd negru în trailerul condus de doi bărbați chipeși, pentru că mergeau în direcția ei, adică înspre acel loc unde

ea credea, credea, credea că o așteaptă omul ei, viitorul și viitorul soț. O fată cuminte, ca un băiat cuminte — pentru care însă lumea începea și se termina cu El. Care El — mi-e și silă să-mi amintesc — între timp se aciuise pe lîngă altă femeie și nu era Brigitte Bardot, nu, era o biată femeie necăjită și aceea, care avea însă marea calitate **de a fi** acolo unde **era** el. O femeie care-l hrănea, îl spăla, îl îngrijea. Pentru că ei, atunci cînd nu vor **să fie** ceva pe lume, vor **să aibă** ceva pe lume. Fie și o femeie care să le poarte de grijă. **Cursa** lui Mircea Daneliuc, debutul lui strălucit, a fost chiar o cursă. Pentru că el nu era un film „despre tineri", era un film despre viață, și nimeni nu s-a gîndit vreodată să-l plaseze la tematica „tineret".

Dar ce caz frumos este acela în care eticheta nu se prinde nici bătută în cuie de fața unui film! Mai tîrziu, destul de mai tîrziu, prin '78 așa, Daneliuc s-a apropiat cum se spune și de filmul cu și despre tineri. A regăsit-o pe Maria din **Cursa,** a botezat-o Any — cu y — i-a pus alături un Nelu și ne-a arătat cinstit ce înseamnă un film de actualitate cu tineri și despre tineri. A fost o **Probă de microfon,** dar și o probă de autor. O probă trecută cu succesul acela pe care numai filmele smulse din viață cu rădăcina cu tot pot să-l aibă. Pentru că ce era prețios în **Proba...** dincolo de obsesia stării civile, era obsesia omului tînăr, obsesia stărilor lui sufletești legate strîns, legate fedeleș de o anume stare socială. De un anume statut. De exemplu, statutul unei fete de profesie: fără...



Doi tineri minunați pentru o idee minunată (Rodica Negrea și Dinu Manolache în *Mult mai de preț e iubirea* de Dan Marcoci)

Mireasa din tren, fructele pădurii și alte iubiri... mai de preț

Cu **Mireasa din tren,** Lucian Bratu, cu D. R. Popescu alături, a făcut nu doar un salt stilistic în cariera lui de regizor, dar și un salt de problematică — ar trebui să-i spun înapoi, dacă m-aș lega de **Fata fermecătoare,** dar eu nu vreau să mă leg acolo pentru că nu se potrivește. Ce ne propune cuplul D. R. Popescu — Bratu este cu totul și cu totul altceva. Este o mică parabolă despre vis și realitate, despre ce vrea omul și ce poate el (deși, dacă stau să mă gîndesc un pic parcă și **Fata fermecătoare** bătea la ușa asta, dar mai încet, mai timid). Aici principalul ar fi principala. Mireasa. Ar fi, dar nu este și nu este pentru că la urma urmelor, tot „secundarii" (îmi trebuiau niște ghilimele mult mai mari, dar n-am), adică tot cei doi tineri care candidează și concurează la mîna fetei, hotărăsc soarta Belgiei

Visul se retrage, realitatea se instalează victorioasă în locul lui, viața merge mai departe dar: este foarte sigur că în zîmbetul acelei mirese — nemireasă — alături de nevoia de așezare, de certitudine, s-a strecurat, perfidă, nostalgia visului, nostalgia, de fapt, extraordinarului, măcar un strop de extraordinar care să dea culoare și savoare cotidianului.

Dar ce te faci atunci cînd visul unei fete nu este visul, ci realitatea? Cînd ea se îndrăgostește serios și sănătos de un băiat ca toți băieții care cică e student, care cică vrea s-o ducă la mare, cînd el, de fapt, fuge de o mare încurcătură a vieții, în care a nimerit așa cum li se întîmplă uneori tinerilor să nimerească atunci cînd părinții, atunci cînd maturii se uită în cu totul altă parte decît spre ei. Atunci, nu te mai faci nimic, te uiți, pur și simplu, ce se alege de doi tineri frumoși în absența noastră, te uiți la un film frumos numit **Septembrie,** un film care nu șoptește, ci strigă: „Atenție! Tineri în primejdie!" un strigăt care s-a mai auzit o dată prin '73 și venea din filmul lui Mircea Saucan, **O sută de lei,** și nici acolo nu mai era nimic de făcut pentru că și acela era un film despre ce li se întîmplă tinerilor cînd maturii nu au ochi pentru ei...

Și iată altă nevoie de vis, iată altă nevoie de poezie, în **Fructe de pădure, la fata din creierul munților care-și crește cuminte frații mai mici ca pe copiii ei, pînă ce, din una în alta, din mure, ajunge să-și crească propriul ei copil, fructul ei de pădure, dar nu alături de chipeșul militar, ci alături de un bărbat mai în vîrstă, un bărbat solid, solid ca o stîncă și bolovănos tot ca ea. Sigur că nu este întîmplătoare apropierea: Tatos l-a avut alături ca scenarist tot pe D.R.P. Dar să nu ne grăbim, să nu ne pripim cîtă poezie și nostalgie a visului zace și în Tatos, am văzut și o să mai vedem și mai încolo.**

Că dragostea răspunde nechemată „prezent" în filmele cu și despre tineri, este normal. Răspunde ea prezent și în filmele cu maturi — cînd

Un pușți și alții ca el...

răspunde. Mult mai de preț e iubirea ne spune Dan Marcoci și pentru ca iubirea să aibă un preț mai mare, ni se prezintă o situație greu imaginabilă: o fată posesoare a o sută de mii cîștigați la loz în plic și un băiat pe cale să devină posesor al unei stări sociale excepționale dacă se însoară cu o altă fată... Dar el, nu și nu, pentru că: mult mai de preț e iubirea... Și nu vreau să strecor șopîrle într-un text cu trandafiri, dar fără sută de mii nu știu cum ajungeau cei doi să descopere... că... mult mai de preț e iubirea.

Să trecem, așadar, peste problematica matrimonială care, nu știu dacă ați observat, apare ori de cîte ori eroul este o eroină și să ne mai privim o dată peisajul cu tineri în filmul românesc.

Adevărul este că **Filip cel bun**, prea bun, a deschis nu o potecă, ci o șosea națională pentru personajele tinere cu bătaie dincolo de imediat. Filip era, sigur, un personaj „în carne și oase", dar, în chip ciudat, el era în același timp și o idee de tinerețe, idee pe care tot Pița a reluat-o perfecționată și pusă în deplină stare de funcționare, în **Concurs:** tinerețea pură, dar nu năucă ci responsabilă, aparent neajutorată, în fapt puternică, puterea celui care știe ce vrea și face ceea ce crede el că e bine pînă în pînzele albe, uneori chiar dincolo de pînzele albe. Filip cel „căzut la facultate" care vrea să facă ceva dar mai ales vrea **să spună ceva,** este încă fratele mai mic și mai blînd al tînărului din **Diminețile...,** din **Ultima noapte...** din **Decolarea.** El are însă alte date. El este aparent pasiv. El este aparent cuminte. Dar dincolo de aparențe structura este dură, roca este tare. El „se dă" învins, nu este învins. Din spatele micilor lui probleme existențiale, Filip privește, vede, află, cîntărește, judecă celelalte existențe mai mult sau mai puțin tinere. Lumea îl judecă, dar și el judecă lumea, chiar dacă nu are ocazia, nu încă, să spună ce crede, chiar dacă rămîne suspendat, — încă! — de un „Vreau să vă spun ceva", adresat, aiurea, unei fete care călătorește într-un tramvai cu direcția opusă direcției lui...

Acest Filip, numit pur și simplu „Pușțiul", avea să-l readucă Pița în **Concurs** cu toate liniile portretului gata. Personaj-idee pînă în măduva structurii lui, Pușțiul nu mai este un tînăr cu problemele vîrstei lui, el este un personaj-martor. Un martor al existenței maturilor. Pușțiul înregistrează, ca un aparat de înaltă fidelitate, fiecare foșnet, fiecare susur al ființei maturului oferită lui în mai multe ipostaze, înregistrează, dar spre deosebire de Filip, el nu mai vrea să spună nimănui nimic. Nici măcar cum îl cheamă. El devine, încetul cu încetul, o conștiință — care poate fi și a noastră dacă sîntem dispuși să ne acceptăm conștiința... Să recunoaștem, de la imaginea unor tineri zburdalnici sau neliniștiți, preocupați **să fie** nu **să aibă,** pînă la acest Pușți este un drum. Drumul de la concret la abstract. Drumul de la ființă la idee.

Ca o întoarcere spre sine, cel care a propus un **Filip cel bun,** Pița reînnoiește propunerea cu **personajul din Pas în doi.** Dar nu, nu un alt Filip și nu un alt Pușți ne propune el, ci o îmbinare, poate o împăcare a ființei cu ideea, a concretului cu abstractul. Tînărul neajutorat ca Filip și puternic, prin tăcere, ca Pușțiul din **Concurs,** tînărul care piere, nu din prea multă dragoste, ci din prea multă conștiință, conștiința răspunderii pe care o implică oricare din gesturile noastre „angajate", este matrița unui nou tip de tînăr, un tînăr mai puțin neliniștit de propria-i realizare și mult, mult mai neliniștit, pînă la obsesie, neliniștit de răspunderea care apasă pe umerii lui atît de tineri încă, atît de vulnerabili încă, atît de șovăitori încă.

Un pas. Atîta pare că s-a făcut de la acel tînăr gata să moară pentru că a vrut să-și lase numele pe „lucrarea lui" și pînă la acest tînăr gata să moară pentru ca de numele lui să nu fie legată nici o minciună, oricît de mică.

În timp, pasul înseamnă douăzeci de ani. Sigur, în viața unei cinematografii douăzeci de ani este un pas mic. Dacă ne gîndim că filmul, artă fiind, este oglinda timpului său, pasul devine dintr-odată uriaș.

Grupaj realizat de
Eva SÎRBU

Tinerețea lucidă, tinerețea responsabilă (Claudiu Bleonț și Ecaterina Nazare în *Pași în doi* de Dan Pița)

Debutanții anilor '80 — noul „nou val"?

Un debut regizoral de excepție: *Moara lui Călifar* de Șerban Marinescu (cu Elena Albu)

turile lui Alexandru Tatos, Stere Gulea, Andrei Cătălin Băleanu, Constantin Vaeni, Alexa Visarion, Cristiana Nicolae, Tudor Mărăscu, Mircea Daneliuc, Iosif Demian, Dinu Tănase, Nicolae Mărgineanu... „noul val" s-a impus cu forța certitudinii. S-a scris și s-a vorbit mult despre generația '70 și, firesc, tot ce s-a înscris după aceea la capitolul „debuturi cinematografice" s-a raportat la acest „nou val", devenit jalon în filmografia națională.

Impropriu denumită „generația '80" (pentru că noii veniți fac parte, de fapt, din aceeași generație, care se consideră a se schimba o dată la 30 de ani), seriile de absolvenți ai I.A.T.C.-ului din ultimii ani nu au mai înregistrat debuturi de rezonanță, pînă la recentul film al lui Șerban Marinescu **Moara lui Călifar** (opinia ne aparține, critica fiind împărțită). Sigur că un debut este tributar în bună parte hazardului (mai ales cînd e vorba de un complicat mecanism, ca acela pe care-l presupune atît arta, cît mai ales industria cinematografică), sigur că revelațiile pot apărea și la al doilea sau al n-lea film, dar faptul că de cîțiva ani de zile nu ne-am mai **emoționat** (acesta era cuvîntul pe care-l folosea D.I. Suchianu la **Nunta de piatră)** în fața unei „opera prima" este simptomatic.

Un debut (nu numai în cinematografie, ci întotdeauna cînd e vorba de artă) nu înseamnă doar un exercițiu de punere în valoare a meșteșugului deprins, eventual al talentului (aceste teste au fost trecute, nu-i așa? în anii de institut). Un debut presupune acea privire nouă, acel „fel tineresc" de abordare a vieții, a istoriei — trecută sau contemporană — a artei. Ideal, un debut trebuie să fie o nouă viziune. Viziunea, spunea Swift, este arta vederii celor nevăzute. Atunci cînd un film de debut lasă senzația de „déjà vu" el își anulează însăși rațiunea de a fi. Dacă a face regie de film înseamnă doar a vizualiza o poveste, orice poveste, atît și nimic mai mult, atunci, desigur, orice operator cu o minimă practică de lucru cu actorii o va putea face cel puțin la fel de bine ca și un regizor, dacă nu cumva chiar mai bine. E și aceasta una (nu singura) din rațiunile pentru care, cu cîțiva ani în urmă, am asistat la migrația operatorilor spre regia de film.

Înainte de debut n-a fost tăcere

„Dacă-mi duc gîndul înapoi, spre debutul meu în regia de film sau al colegilor mei de film sau de generație — scria Liviu Ciulei în programul tipărit la premiera filmului **Înainte de tăcere** — și încerc să compar nivelul de la care încep astăzi cei din generația căreia îi aparține Alexa Visarion, nu pot să nu fiu emoționat, constatînd că pornirea celor de azi se reazemă pe o acumulare latentă mult superioară de cunoștințe și de înțelegeri intuitive și conștiente." E într-adevăr aceasta o caracteristică de ordin ge-

Întrebat odată ce basm îi place cel mai mult, D.I. Suchianu, fermecătorul nostru critic nepereche, a răspuns fără ezitări: „Tinerețe fără bătrînețe"... Nici nu văd alt basm mai potrivit pentru profesorul care era de-o vîrstă cu cinematograful care la premiera filmului „Ecaterina Teodoroiu" ne povestea cum a cunoscut-o pe eroina (în carne și oase) „odată, invitat fiind la dejun la o mătușă din Bacău"... (eroină ce pentru noi ținea de o istorie îndepărtată, învățată la școală), ceea ce nu-l împiedica pe decanul de vîrstă al criticii să vină — fie ploaie, fie ger — la o conferință de presă a celui mai proaspăt debutant și cu aerul său „veșnic tînăr și ferice" să-i descopere, în „fapte de ecran", acele mai mici sau mai mari „nestemate" care dădeau aripi începătorului și-l plasau temerar în „noul val"...

L-am evocat pe mult regretatul nostru D.I. Suchianu la începutul acestor fugare însemnări despre cei mai tineri cineaști, nu doar pentru a sublinia cît de relativă și atotcuprinzătoare poate fi noțiunea de tînăr (baremul UNESCO stabilește limita de vîrstă 25 de ani, premiile U.T.C.-ului merg pînă la 35 de ani, cinematografia a înregistrat în ultimii ani debuturi ale unor regizori avînd peste 40 de ani, iată că tinerețea, cum se spune, e „o stare de spirit"; sau, cum spunea George Călinescu, „vîrsta noastră se măsoară după intensitatea vieții"), ci pentru că la fiecare film de debut îmi amintesc cronica profesorului la **Nunta de piatră.** Poate și fiindcă era primul din seria de debuturi a colegilor mei de

Un debut presupune o privire proaspătă asupra vieții, asupra artei.

promoție (Mircea Veroiu și Dan Pița), poate și fiindcă — sentimental, dar și administrativ — eram implicată în „facerea" lui (ca redactor sau, cum se spune astăzi, producător-delegat), așteptam cu încordare cronicile, verdictul, știind că filmul nu era unul obișnuit. Nu-mi amintesc din acele zile de premieră decît strîngerea de mînă a Anei Blandiana și a lui Romulus Rusan — vibrînd extaziați — și începutul cronicii lui Suchianu: „Demult n-am fost atît de emoționat"... Am căutat cronica, acum, după mai bine de 10 ani și am verificat. Da, citatul se întîmpărise exact. Nu rezist tentației de a mai transcrie din cuprinsul cronicii o frază despre regizori și operator (Iosif Demian), despre „tinerețea lor... de aici și **felul tineresc** (s.n.) de a trata o sinistră poveste de moarte și îmbătrînire lentă a tot și toate, cu excepția unei singure insule de viață și fericire".

Debutul, o nouă viziune

Apoi, în timp, s-au succedat debu-

Schiță de portret colectiv pe șantierul Canalului Dunăre—Marea Neagră *(Salutări de la Agigea)*

neral a generației care și-a făcut studiile — de specialitate! — în tihnă, (pentru unii I.A.T.C.-ul fiind a doua facultate ce o urmau), o generație care a văzut filme, multe filme (în orice caz reperele importante ale istoriei cinematografului), care a avut la dispoziție cinemateca și biblioteca ACIN-ului, care a beneficiat de valul masiv de traduceri din literatura universală. Ei sînt cei care au citit Camus, Kafka, Faulkner... încă din liceu; ei sînt cei care s-au familiarizat cu tehnicile audiovizualului încă din copilărie. Se poate spune, cu drept cuvînt, că noua generație e școlită. Și lucrul acesta se vede, se simte în rîndul ultimilor veniți (căci despre ei ne-am propus să vorbim), nu doar în filmele lor, ci în toate manifestările lor în cetate.

Dumitru Dinulescu era un prozator afirmat la ora debutului său cinematografic (**Întîlnirea din pămînturi**, după Marin Preda), Ioan Cărmăzan este autorul volumului „Povestiri din Bocșa", Anghel Mora, înainte de a debuta scenaristic cu **Să mori rănit din dragoste de viață** și regizoral cu **Recorduri, lauri, amintiri,** a publicat mai multe volume de versuri și proză, Sabina Pop e cunoscută nu doar din filmele sale documentare (**Ioane, cum e la construcții?** fiind unul dintre ele), ci și din serialul „Învățăturile cineastului către sine însuși", apărute în „Suplimentul Scînteii tineretului"; Dan Stoica, înainte de scurt metrajul **Întîrzierea,** a dovedit aplicație în analiza fenomenului cinematografic într-o suită de articole teoretice; Laurențiu Damian, Tereza Barta, Copel Moscu, Șerban Comănescu au publicat tot în paginile revistei „Cinema" adevărate profesiuni de credință, opinii, atitudini, ce mărturiseau nu doar harul publicistic, ci și obsesiile unor conștiințe artistice solidare întru același program estetic. Iar Nicolae Caranfil (recent laureat la Tours pentru un film de institut, **Frumos e în septembrie la Veneția**) a simțit nevoia să analizeze filmele de examen ale colegilor săi, făcîndu-le astfel cunoscute publicului larg, într-o suită de articole din revista „Cinema". Numele lui Ovidiu Bose Paștina a devenit familiar înainte de debutul său recent (cu un documentar despre Nicolae Grigorescu, **Atelier cu călăuză**); ne atrăseseră atenția două filmulețe de protecția muncii realizate de regizorul stagiar, într-un centru minier (o demonstrație cu substrat polemic: orice „prestare" poate deveni act artistic autentic, acolo unde există viziune de cineast).

Acei documentariști îndîrjiți

Chiar și din simpla enumerare de pînă acum se poate constata că absolvenții ultimilor ani sînt mai bine reprezentați în filmul documentar, unde se întrezărește o nouă școală. Nu întîmplător, multe din filmele noilor documentariști înscriu pe generic numele tînărului operator Mircea Bunescu (deținătorul a nu mai puțin de cinci „Cupe de cristal" la ediția '84). E vorba, cum spuneam, de o privire nouă, pe care o poate depista oricare dintre cei care au văzut **Pe unde am fost și am colindat** de Laurențiu Damian, **Acei oameni îndîrjiți și problemele lor complicate** de Tereza Barta, **Întoarcere în viață** de Șerban Comănescu, **Seraliștii** de Copel Moscu sau **Aflați despre mine...** de Adrian Sîrbu. Din păcate, filmele „Sahia" sînt încă vitregite în statutul lor de difuzare, dar poate că o proiecție în bloc a filmelor realizate de cei mai tineri documentariști ar scoate la iveală nu puține trăsături comune și nu doar la nivelul limbajului (lupta împotriva contrafacerii), ci și al înnoirilor de substanță, ambiția de a surprinde esența și nu doar pitorescul feliei de realitate, la rîndu-i semnificativă în opțiunea regizorului autor.

Și cum documentarul a fost considerat întotdeauna o școală excelentă chiar pentru împătimiții de ficțiune și lung metraj, cum antecedentele nu lipsesc și confirmă regula, așteptăm ca după debutul Terezei Barta (**Vară scurtă** — cel mai împlinit din seria de scurt-metraje artistice produse la casele de filme, vorbind despre curaj și implicare, despre ceea ce numim conștiință civică, într-un film cu tineri), așteptăm cu încredere ca alți tineri de la „Sahia" să se aventureze pe drumul „Buftei".

O poetică a privirii

Ne-am oprit mai întîi asupra documentarului, pentru că aici, pe acest teren (e adevărat, mai ferm, mai puțin „nisip mișcător") a apărut și s-a impus — după părerea noastră — acea viziune nouă, specifică, o poetică a privirii, relevantă pentru o nouă promoție de cineaști.

Nu același lucru se constată în filmul de debut cu actori din ultimii ani, fie el lung sau scurt metraj. Mai puțin dinamică, mai amorfă — față de seriile '70 — promoțiile afirmate în ultimul deceniu nu ne-au oferit pînă în prezent suficiente probe pentru stabilirea unei identități artistice distincte pe teritoriul ficțiunii. Dan Marcoci, Constantin Păun, Cornel Diaconu, Ioan Cărmăzan, Șerban Marinescu, Dumitru Dinulescu (și i-am numit doar pe cei ce au avut de la primul sau de la al doilea film șansa unui lung metraj) au adus pe ecran experiențe stilistice diferite, inegale, unele mai împlinite pe traiectul idee-imagine, altele încă deficitare în planul sintaxei cinematografice, dar întrebarea la care le-am putea racorda este alta: „Ce au de spus **nou** cei mai tineri cineaști?" Răspunsul necesită o discuție aparte, cu nuanțările pe care le implică fiecare dintre filmele lor. O anume dorință de surprindere a autenticității (chiar în cadrul unor scheme știute), caracteristică lui Dan Marcoci (**Mult mai de preț e iubirea, Scopul și mijloacele**); ambiția de a lăsa mărturii în cine-cronica anilor noștri, concretizată de Cornel Diaconu în **Salutări de la Agigea** și chiar în satira corozivă din **Escapada;** preocuparea — uneori ostentativă — pentru înnoirile de limbaj dar și pentru racordarea la un fond de arhaitate românească, preocupare ce-l definește pe regizorul Ioan Cărmăzan în ambele sale filme (**Țapinarii** și **Lișca**), o poezie a banalului existențial proprie lui Dumitru Dinulescu în **Concediu de odihnă,** pot fi tot atîtea tentative, chiar dacă timide, chiar dacă uneori neduse pînă la capăt, chiar dacă plătind încă tribut convenționalului, de a face o breșă într-un sistem de semnificații știut, fără a propune însă tipuri noi de conflicte și situații, întrebări și mentalități noi. **Salutări de la Agigea** cu formula de film în film, cu includerea aparatului de filmat în cadru, amintește de scriitura filmului **O lacrimă de fată,** dar și de experiența textualistă a tinerilor scriitori. Odată ajunși la această comparație (teren ofertant ce așteaptă încă a fi exploatat) trebuie să spunem că intrarea unei întregi generații în cinematografie ridică alte probleme decît în literatură sau pictură, să spunem. În ce măsură un film realizat după un scenariu aparținînd altcuiva îl reprezintă pe tînărul debutant? În măsura în care **viziunea** regizorului este una **nouă,** care să intereseze cu adevărat și să **emoționeze.** „Trebuie să umpli — spunea Renoir, pictorul, tatăl regizorului. — Tablourile bune, romanele bune, operele bune fac să explodeze limitele ce le hotărăște subiectul".

Moara lui Călifar, prin subtila și exacta articulare a narațiunii filmice, prin semnificațiile de adîncime, de subtext, prin tensiunea internă ce o acumulează, prin rafinamentul scriiturii și nu în ultimul rînd prin tipologia propusă (în excelente interpretări actoricești) reprezintă cu siguranță debutul de excepție din ultimii ani. Ne propunem să revenim asupra lui cu alt prilej, de pildă într-o discuție despre propensiunea spre fantastic a filmului românesc — via literatură. Pentru că **Moara lui Călifar** a re-descoperit universul literaturii lui Gala Galaction, iar un debut, să nu uităm, trebuie să fie și comunicarea unei descoperiri. Nota bene! Apariția unor nume noi în cinematografie nu aduce după sine automat și ideea de nouă generație. Sau de „nou val." Depinde de ei, de cineaști, de programul lor declarat, dar mai ales respectat, să justifice etichetele de mai sus. Semne că fenomenul ar putea avea loc, există. Și ele sînt evidente, chiar dacă se manifestă izolat, sporadic, aleatoriu. Privind lucrurile dinspre documentar spre ficțiune, sau dinspre **Moara lui Călifar** spre... ce va să vină, avem motive să fim optimiști.

Roxana PANĂ

film în lucru

Generic stagiunii viitoare

Film în lucru: jumătatea drumului între scenariu și spectacolul de premieră. „Motor!": momentul decisiv cînd ficțiunea prinde viață. Strădania echipei de filmare: diminuarea hazardului în concretizarea acelei „prime întruchipări", filmul ideal din imaginația scenaristului, a regizorului... De ce nu și a spectatorului? Sînt suficiente cîteva informații, genericul, eventual două-trei cuvinte despre ideea sau subiectul unui film în lucru și „clac!" minunea se produce: pe ecranul imaginar al fiecăruia apar — aproape involuntar — imagini ale unui ipotetic film. E și aceasta o virtute (servitute?) a noii arte: de a stîrni imaginația spectatorului chiar de la „primul tur de manivelă", lucru ce nu prea se întîmplă (oricum anevoie, dacă nu imposibil) în celelalte arte, fie ele și surori. Un roman, o pictură, o sonată pe „șantierul de creație" — te poți aștepta la orice, nu poți anticipa nimic. Se află pe platouri un film de Malvina Urșianu sau de Sergiu Nicolaescu, de Elisabeta Bostan sau de Mircea Daneliuc? E suficient să spunem ce „gen" de film, cu ce actori și febrila imaginație cinefilă începe să lucreze...

Iată de ce ni se pare că atîta timp cît va dăinui cinematograful, știrile de pe platouri își vor afla locul și rostul lor.

Așadar, ce se afla pe platourile noastre la începutul verii? În filmări, în montaj, în mixaj sau... abia în prospecții, în perioada de pregătire. Pe acestea din urmă le veți recunoaște imediat, pentru că neavînd distribuția definitivă — la închiderea ediției — le-am consemnat ca atare.

Preponderent, capitolul „actualitate". Dar, mai întîi... istoria!

Neînfricații... din linia întîi

● ● ● **Trenul de aur.** O coproducție a Casei de filme Cinci cu Casa de filme „Profil" din Varșovia. Scenariul (autor: Ioan Grigorescu) este inspirat din fapte autentice din toamna anului 1939; în lupta antifascistă, forțele reunite româno-poloneze au organizat evacuarea tezaurului polonez, în tranzit pe teritoriul țării noastre. Regia: Bohdan Poreba, un cunoscut regizor polonez (cel mai recent film al său se numește „Catastrofă la Gibraltar", iar dintre filmele care au rulat și la noi amintim: „Ultima luptă", „Jarosław Dabrowski" și „Acolo unde apa este limpede și iarba verde").

● ● ● **Noi, cei din linia întîi.** După **Ziua Z**, regizorul Sergiu Nicolaescu duce mai departe evenimentele de la sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, urmărind linia frontului în țară și în afara granițelor țării. Scenariul: Titus Popovici. Casa de filme Cinci. În distribuție: Ion Besoiu, Sergiu Nicolaescu, George Alexandru, Valentin Uritescu, Emil Hossu, Marian Culineac, Vasile Muraru, Ștefan Iordache, Constantin Brînzea.

Cine-cronică la masa de montaj

● ● ● **Cei mai frumoși 20 de ani.** O retrospectivă ce alătură materialului de arhivă filmări la zi din cine-cronica anilor noștri. Un omagiu adus aniversării a 20 de ani de la momentul istoric al Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român.

Scenariul: Dinu Săraru și Viorel Cozma. Regia: Mircea Mureșan. Casa de filme Trei.

● ● ● **Tinerețul României Socialiste.**

Pierdut buletin de București, găsit buletin de Bolentin
(Catrinel Dumitrescu, Rodica Mandache și Mircea Diaconu în *Adio, buletin de București?*)

Cînd ziua de muncă nu se măsoară cu ceasul *(Din prea multă dragoste* cu Florina Cercel și Dan Săndulescu)

„Ea", cea pe care o întîlnește „El" în *Concediu de odihnă* (Ileana Harșa-Negru)

În căutarea certitudinilor... (Valeria Sitaru și Mihai Cafrița în *Orele unsprezece)*

Un portret al generației Congresului al IX-lea. O singură întrebare: „Ce înseamnă să fii tînăr în România anului 1985?", și multe, foarte multe răspunsuri. Un film aflat sub genericul Anului Internațional al Tineretului, cu deviza: Participare, Dezvoltare, Pace. Scenariul: Sorin Stanciu. Regia: Cornel Diaconu. Casa de filme Unu.

Timpul acțiunii: azi. Undeva, într-un sat...

● ● ● **Din prea multă dragoste.** Momentul de autoanaliză lucidă în viața unui inginer agronom care de mai mulți ani ocupă un post de conducere... la oraș. Pasionat de meserie, temîndu-se că-și poate rata viața profesională, inginerul hotărăște să se întoarcă în satul natal... Scenariul: Alexandru Brad și Dumitru Titus Popa. Regia: Lucian Mardare. Casa de filme Unu. În distribuție: Gheorghe Cozorici, Tamara Crețulescu, Dan Săndulescu, Ion Fiscuteanu, Diana Lupescu, Florina Cercel, Ovidiu Moldovan, Alexandru Lungu, Alexandru Arșinel.

● ● ● **Concediu de odihnă...** al unui tînăr inginer, într-un sat. Propunerea sa, privită la început cu neîncredere, se dovedește a nu fi doar „o idee trăznită": transformarea unei mori părăsite într-o microhidrocentrală! Scenariul: Ion Băieșu. Regia: Dumitru Dinulescu. Casa de filme Trei. În distribuție: Valentin Mihali, Ileana Harșa-Negru, Mitică Popescu, Maria Dumitrache-Caraman, Ion Besoiu, Maria Gligor, Ernest Maftei, Mihai Mereuță, Dorel Vișan și Dan Condurache.

● ● ● **Adio, buletin de București?** Acțiunea comediei de mare succes **Buletin de București** continuă cu aceiași protagoniști, de această dată stabiliți (temporar?) la... Bolentin. Scenariul: Francisc Munteanu. Regia: Virgil Calotescu. Casa de filme Patru. În distribuție: Mircea Diaconu, Catrinel Dumitrescu, Draga Olteanu-Matei, Rodica Mandache, Mitică Popescu, Octavian Cotescu, Costel Constantin, Mariana Cercel, Radu Gheorghe, Vasile Nițulescu și Geo Saizescu.

Timpul acțiunii: azi. Uzina, șantierul...

● ● ● **Orele unsprezece.** În colectivul de muncă al unei uzine... „un om nu mai vrea să lucreze împreună cu altul. Motivul, grav, vine din antecedente biografice, aparent clare, în realitate încețoșate"... (din confesiunea scenaristului Platon Pardău). Pe scurt, premisa de la care pornește filmul pe care-l realizează regizorul Lucian Bratu. Casa de filme Trei. În distribuție: George Negoescu, Valentin Uritescu, Virgil Andriescu, Valeria Sitaru, Mihai Cafrița, Victor Strengaru și Ovidiu Moldovan.

● ● ● **Lumină de toamnă.** O dezbatere morală despre curajul cu care se cer asumate, zilnic, răspunderile față de societate și nu fără legătură cu acestea... problemele personale. Personajul principal al filmului: conducătorul unei unități industriale. Scenariul: Tudor Popescu. Regia: Șerban Creangă. Casa de filme Patru. Cu: Ștefan Iordache, Ștefan Sileanu, Florin Călinescu, Ecaterina Nazare, Constantin Diplan, Octavian Cotescu, Manuela Ciucur, Adrian Păduraru, Sebastian Papaiani, Cornel Vulpe, Ștefan Tapalagă și Virgil Andriescu.

● ● ● **Punct și de la capăt.** „Eroul filmului — un intelectual a cărui conștiință este marcată permanent de întrebări asupra existenței — va ajunge la o respirație proprie, vitală, sacrificînd ceva important. Esența raportului viață-individ". Stilul (inconfundabil) de mărturisire al regizorului Alexa Visarion își va pune desigur amprenta și asupra filmului. Scenariul: Radu F. Alexandru și Alexa Visarion. Casa de filme Patru. În distribuție: Ovidiu Iuliu Moldovan, Camelia Maxim, Mircea Diaconu, Victor Rebengiuc, Răzvan Vasilescu, George Constantin, Leopoldina Bălănuță, Mircea Albulescu, Vasile Nițulescu, Mitică Popescu, Petre Gheorghiu, Tamara Buciuceanu-Botez, Rodica Tapalagă, Dana Dogaru.

„Furtuni" — la propriu și la figurat

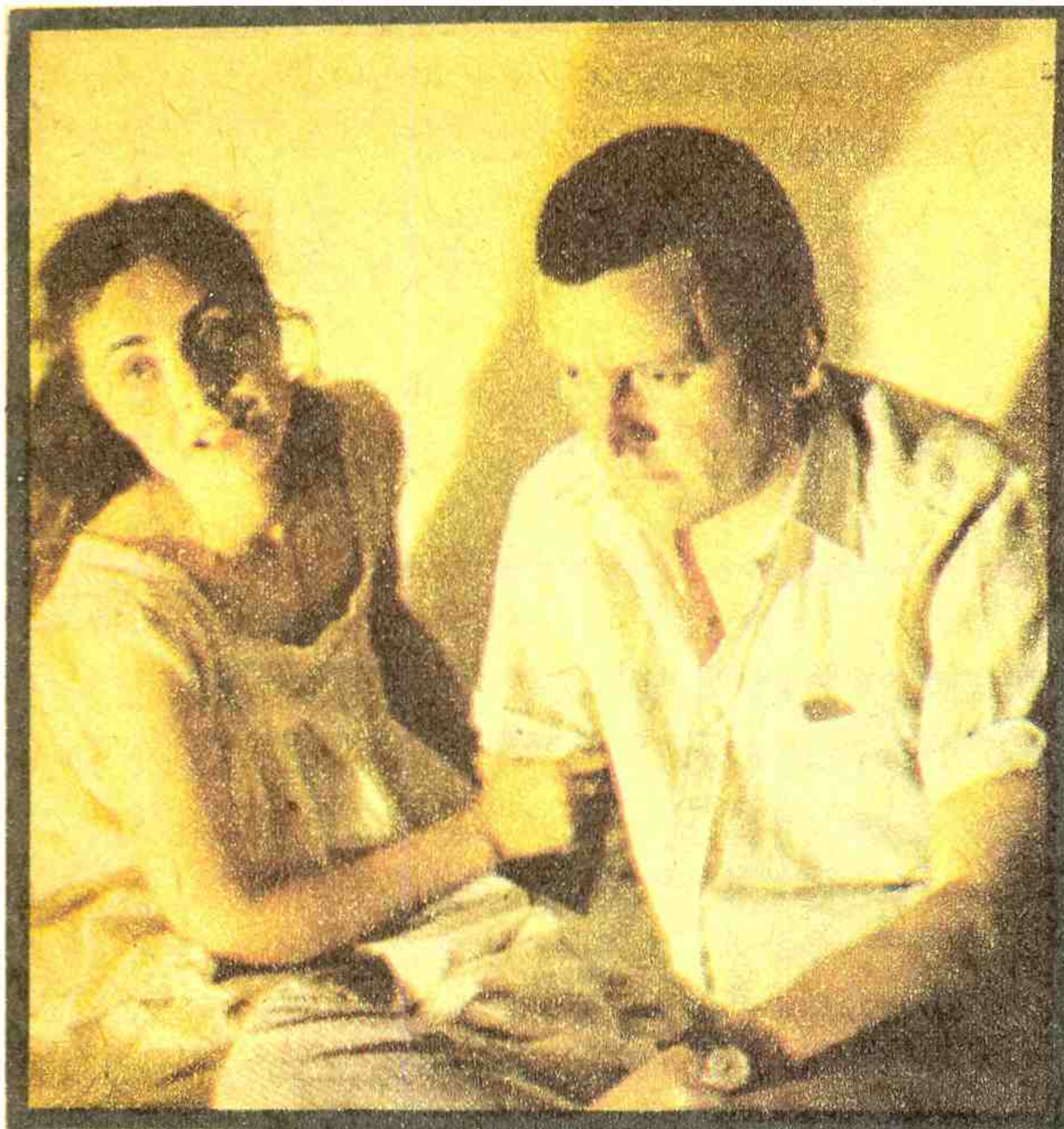
● ● ● **Promisiuni.** „Un film de familie", deziderat urmărit cu consecvență de regizoare, de data aceasta într-un film despre o familie (nu chiar obișnuită) din zilele noastre. Pe scurt: un film despre responsabilitatea părinților. Scenariul: Vasilica Istrate. Regia: Elisabeta Bostan. Casa de filme Cinci. Cu: Maria Ploae, Mircea Diaconu, Ion Caramitru, Aurel Giurumia, Ioana Crăciunescu, Valeria Gagealov, George Mihăiță, Ica Matache, Sanda Toma, Rodica Mureșan și eleva Medeea Marinescu.

● ● ● **Racolarea.** Suspens al acțiunii și tensiune psihologică, dar mai ales tensiunea unui înalt sentiment — dragostea față de tot ceea ce înseamnă „acasă, printre ai tăi" — într-un film cu aparență de policier. Scenariul: Constantin Voivozeanu. Regia: George Cornea. Casa de filme Unu. Cu: Florin Piersic, Tora Vasilescu, Ion Besoiu, Ion Dichiseanu, Sebastian Papaiani, Rodica Mureșan, Rodica Popescu-Bitănescu.

Film și literatură: consonanță și distanțare

● ● ● **Morometii.** Pornind de la volumul întîi al cunoscutului roman de Marin Preda, un film de Stere Gulea (scenariul și regia). Casa de filme Trei.

● ● ● **Întunecare.** Ecranizarea romanului omonim de Cezar Petrescu.



Credința că fiecare zi poate fi un nou început... (Ovidiu Iuliu Moldovan și Camelia Maxim în *Punct și de la capăt*)

Înșelătoarea liniște a unui portret de familie (*Promisiuni*, cu Maria Ploae, Mircea Diaconu, Aurel Giurumia și eleva Medeea Marinescu)

Scenariul: Petre Sălcudeanu. Regia: Alexandru Tatos. Casa de filme Trei.

● ● ● **Coana Chiriță.** Inspirat din literatura dramatică a lui Vasile Alecsandri, un scenariu de Draga Olteanu-Matei, în regia lui Mircea Drăgan. Casa de filme Cinci.

Ne îngăduim a comenta capitolul „ecranizări" cu o cunoscută remarcă a lui André Malraux: „Echivalențele pe care le găsește filmul tuturor elementelor cărții nu fac din film echivalentul romanului, ele rămîn separate, la o distanță egală cu cea care desparte romanul de viață".

Mici și mari, cireșari!

● ● ● **Aripi de zăpadă.** Continuarea aventurilor cireșarilor în noua versiune cinematografică datorată autorului cunoscutei cărți (Constantin Chiriță) și lui Adrian Petringenaru (regia și coautor al scenariului). Casa de filme Unu. În distribuție: Angela Ioan, Dana Dobre, Rodica Popescu-Bitănescu, Radu Panamarenco și elevii: Răzvan Baciu, Alexandru Rotaru, Alina Croitoru, Alina Dumitrescu, Robert Enescu, Andrei Guran, Horațiu Medveșan, Alexandra Duca și Mihai Mitoșeru.

● ● ● **Marele premiu...** se dispută într-o cursă-carting cu egale peripeții pe pistă și în afara ei, în timpul, dar mai ales înaintea competiției. Scenariul: Chiril Tricolici. Regia: Maria Callas-Dinescu. Casa de filme Cinci. Cu: Tora Vasilescu, Șerban Ionescu, Romeo Pop, Nicolae Dide, Eugenia Bosînceanu, Victoria Mierlescu, Maia Istodor, Lucia Boga și elevii: Cosmin Șofron, Florin Dodescu, Bogdan Bazgă, Costin Albu și Crenguța Doncea.

● ● ● **Al patrulea gard lîngă debarcader.** Elevi în penultima clasă de liceu. Titlul indică, așa cum vă imaginați, un loc de întîlnire... Anotimpul primei iubiri... Scenariul: Cristache Nicolae (a debutat cinematografic cu scenariul la „De dragul tău, Anca"). Regia: Cristiana Nicolae. Casa de filme Patru.

● ● ● **Colierul de turcoaze.** Nu, nu e un film cu copii, dar se poate încadra la categoria „filme pentru copii și tineret", dat fiind succesul de care s-au bucurat la tinerii spectatori cele patru serii anterioare ale aventurilor lui Mărgelatu: „Drumul oaselor", „Trandafirul galben", „Misterele Bucureștilor", „Masca de argint". Scenariul: Eugen Barbu și Nicolae-Paul Mihail. Regia: Gheorghe Vitanidis. Casa de filme Cinci.

Aici se încheie „genericul stagiunii viitoare" doar pentru noi, aflați la închiderea ediției „Magazinului estival". La casele de filme, la Buftea, pe platouri, el continuă... Non-stop!

R. PANAIT

Sub aparența unui „policier"... (*Racolarea* cu Florin Piersic și Rodica Mureșan)

de vorbă cu Elvira Godeanu

„Ciuleandra" 1930 și cîteva mistere

Prima ecranizare după „Ciuleandra" a marcat și debutul filmului sonor românesc.

— Sînt mai multe mistere de care, fără a voi să le spulberăm, am vrea să ne apropiem, cu permisiunea dumneavoastră, Elvira Godeanu. Ultimul dintre mistere ar fi, poate, cum a fost cu adevărat filmul pierdut *Ciuleandra*. Primul dintre mistere e însă de ce dumneavoastră, doamnă a teatrului românesc, pe care cronicarii atît de împărțiți și vehemenți altminteri, vă vedeau ca o viitoare „vedetă internațională" — de ce n-ați mai făcut aproape deloc cinema? Cu toate că ați fost solicitată frecvent, de pildă de Jean Georgescu pentru *O noapte furtunoasă*...

Elvira Godeanu: Răspunsul se află, în parte, chiar în laudele cronicarilor, pe care îi citați. Primul lor compliment era că eu pot deveni „o vedetă internațională". Nu vi se pare simptomatic? Asta însemna, pe vremea aceea, o vedetă în altă parte, cum știți foarte bine din istoria prezențelor românești în filme străine. Și am fost într-adevăr, solicitată — la Viena, cînd am filmat în regia lui Jean Mihail **Povara,** cu doi ani înainte de **Ciuleandra,** apoi la Berlin, Paris și în alte prilejuri. Spre a face film, ar fi trebuit să plec, să plec de două ori: odată din țară și încă o dată din teatru. E-adevărat că filmul îmi plăcea, fără a mai vorbi de celelalte tentații, dar nu și schimbul acesta dublu. Iar, la urma urmelor, filmul îmi plăcea să-l văd, nu să-l și joc. Chiar cînd m-am văzut pe mine, pe ecran, în **Ciuleandra** de pildă, mi-am spus: „Ia uite ce domnișoară, ce apariție!" Îmi plăcea ce vedeam, dar parcă mă uitam la altă persoană, în timp ce în teatru mă simteam totdeauna în elementul meu.

— Deci v-ați plăcut în *Ciuleandra*. V-ați plăcut mai mult decît în *Povara* sau decît în *Maiorul Mura*, pe care l-ați turnat în același an, în regia lui Ion Timuș?

— Cred că dintre aceste trei filme pierdute, pierdute integral sau parțial, **Povara** a fost mai bun. Era o dramă puternică, în care jucam rolul unei tinere sărace, sedusă de un domn interpretat de Valentin Valentineanu, „Povara" fiind copilul pe care sedusa abandonată trebuia să-l nască.

— Dacă *Ciuleandra* n-a fost cel

Elvira Godeanu, cînd nu era pe scenă, nici pe ecran...

...cînd seamănă cu personajul compus pentru filmul *Ciuleandra*

...cînd este Zoe în spectacolul și filmul *O scrisoare pierdută*

mai bun din cele trei, n-a fost poate nici cel mai slab.

— Ba mă tem că a fost. Spre deosebire de Jean Mihail, care condusese cu energie filmările la **Povara** și chiar în comparație cu diletantismul de la **Maiorul Mura,** regizorul german Martin Berger se prezenta în dezavantaj. Cînd a filmat **Ciuleandra,** era un om sfîrșit, era bătrîn, suferind, în criză de contracte. Eram în plină criză mondială. Dacă filmul n-a ieșit bine, a fost în primul rînd din cauza condițiilor materiale. În timpul filmărilor, în țară, la Constanța, am rămas la un moment dat fără diurnă și cu hotelul neplătit, sechestrați pur și simplu ca gaj, cu fondurile epuizate sau suspendate, din pricina campaniei de presă împotriva lui Liviu Rebreanu și împotriva filmului, cu mult timp înainte de premieră. Iar la Berlin, cînd am ajuns, pentru filmarea interioarelor, am constatat că, de fapt, venisem degeaba. Pînă la urmă s-au aranjat cumva unele filmări și n-aș putea spune că rolul pe care l-am interpretat nu m-a interesat. Cu toate că nu exista, ca atare, în nuvelă, era o compoziție, o femeie-vampă, de o anumită distincție însă, care se integra în felul ei în drama lui Puiu Faranga.

— Nu e deci un film care poate fi radiat din istorie.

Elvira Godeanu: Pot chiar să spun că filmul nu mi-a displăcut, singura dată cînd l-am văzut, la premieră. N-au fost manifestări ostile, în sală, în orice caz, n-au fost la spectacolul de gală, cum am auzit că au scris unii (eu nu citeam cronicile). A fost liniște și în timpul proiecției și după. Ceea ce înseamnă, însă, că n-a fost un succes. Pe noi, actorii, care eram departe de misterele campaniei din presă, ne interesase ceea ce făcusem. Fusese o experiență. Dovadă că astăzi îmi aduc aminte mai mult de scenele de lucru decît de imaginile din film: scenele de lucru la Constanța, la conacul de la Strunga, în Moldova, scenele de lucru la Berlin, împreună cu Nicolae Bălțățeanu, cu Hans Stüwe — fiindcă eu am jucat și în versiunea germană — cu Jeana Popovici, cu Petre și Alice Sturdza, cu Dumitru Sireteanu. Păcat că filmul s-a pierdut...

— ...Și că dumneavoastră ați jucat atît de puțin în filme.

Val. S.

Romanul unui film pierdut (și nedreptățit?) „Ciuleandra" 1930

Succesivele catastrofe care au pîndit arhiva națională de filme, înainte de constituirea sa ca instituție, ne-a privat de cea mai mare parte a peliculelor turnate în țară în prima jumătate a secolului.

Imaginea unui gol istoric neverosimil sau o sentimentalitate tot atît de puțin convingătoare au luat locul acestor filme pierdute, în privința cărora trebuie să ne mulțumim astăzi cu mărturiile scrise ale timpului.

Or, cît și cum pot acestea să servească drept material de referință, e un mare semn de întrebare.

Dacă nenorocirea ne-ar fi lipsit, de pilda, și de copiile la **O noapte furtunoasă**, ce-am fi știut, astăzi și mîine,

despre opera de căpătîi a lui Jean Georgescu și a filmografiei naționale? Ce-am fi aflat din cronicile timpului? Mai nimic. În afara unor tardive și succinte note de scriitor (Elena Farago, Ion Biberi), ziaristica timpului s-a arătat opacă și minimalizatoare, avansînd în schimb tot felul de mofturi nemulțumite, izvorîte din miopia unui tehnicism semidoct, dintr-o gomă burgheză cosmopolită, adînc impregnată.

Am discutat despre asta, din fericire în prezența peliculei, cînd s-au împlinit 40 de ani de la premiera filmului lui Jean Georgescu („Cinema", anul XXI, nr. 3—243, martie 1983).

Un nou prilej aniversar ne pune acum în situația de a evoca un mai vechi film românesc în absența peliculei: în 1935, cînd am putut vedea pe ecrane unul dintre puținele remake-uri din istoria cinematografului autohton — **Ciuleandra** de Sergiu Nicolaescu — se împlinesc 55 de ani de la prima adaptare pentru ecran a nuvelei lui Liviu Rebreanu. E o aniversare care ia amploare, depășită ca importanță prin două coincidențe: acest an marchează, totodată, două decenii de la una dintre cele mai mari izbînzi artistice ale cinematografiei noastre contemporane, inspirată de același scriitor — **Pădurea spînzuraților** (1965) de Liviu Ciulei — iar la nivelul întregii noastre culturi, celebrăm centenarul nașterii marelui scriitor.

„În București rulează un film prost"

„În București rulează un film prost. Eu nu l-am văzut. Sau, mai precis, nu m-am dus să-l văd, ca să nu fiu influențat de film. Prefer să fiu influențat de opinia curentă. E mai confortabil". Pentru început, această bizară introducere, de reportaj gazetăresc la o rubrică de fapte diverse, citită în ziarul „Adevărul" din 2 noiembrie 1930, ne aduce aminte de prima frază a unuia dintre articolele care vor fi dedicate, peste 13 ani, tot la o rubrică de fapte diverse, filmului **O noapte furtunoasă:** „Nici prin minte nu-mi trecea să-mi cheltui bănișorii și să-mi pierd timpul spre a înghiți un film românesc..." („Duminica", anul II, nr. 6, 4 aprilie 1943).

Dar introducerea din „Adevărul" nu are tangență cu această prejudecată asupra producției autohtone, decît ca o cochetărie cu locul comun, pentru captarea bunăvoinței cititorului. E o scurtă tabletă de scriitor, voit sibilinică, la o rubrică din pagina întîi — „Carnetul nostru" — sub semnătura lui Tudor Teodorescu-Branișteu. Marele publicist nici nu precizează despre care film e vorba, nu indică nici proveniența sa.

„Pentru ceea ce vreau să scriu aici nu are nici o importanță faptul că filmul e prost sau bun. **Are importanță numai felul cum e criticat acest film.** Sunt, îmi închipui, cusururi mari înlăuntrul lui. Dar unul din critici — **ca și cînd n-ar fi găsit alt nod în papură** — scrie grav: «el (un actor german — n.r.) pronunță și cuvinte românești dar cu accent teuton». Tare aș fi curios să știu cum va fi fiind acest «accent teuton». Criticul cu pricina ar fi putut să scrie simplu «accent german» sau: «accent nemțesc»..." (s.n.)

(„Adevărul", XLIII, 14.372, 2 noiembrie 1930).

Este singura modalitate în care „Adevărul" se referă la premiera cinematografică românească a momentului, pe care n-o comentează deloc în paginile de cronici și despre care nu va scrie nimic nici surata săptămînala a cotidianului, revista „Adevărul literar și artistic", unde D.I. Suchianu deschisese cu un an în urmă o rubrică permanentă.

Deci tăcere. Vom vedea din ce cauză.

Pe de altă parte, ceea ce deconcertează în notele, cronichetele și pamfletele acuzatoare la adresa primei ecranizări a nuvelei „Ciuleandra" este generalitatea vagă a afirmațiilor și precaritatea obiecțiilor concrete.

În afara observației că unul dintre interpreții rolurilor episodice „pronunță și cuvinte românești, dar cu accent teuton", în nota critică la care se referă Branișteu, apărută sub titlul ironic — prezumțios „Cum se face propagandă... românească prin filme sonore", nu găsim decît fraze bombastice de tipul: „După romanul d-lui Liviu Rebreanu s-au aranjat, în condiții submediocre din punctul de vedere artistic și revoltătoare din punctul de vedere național, scenele acestui așa-zis «film sonor»" („Universul", XLVIII, 270, 1 noiembrie 1930).

„Avem și noi boi grași, cu coarne mari..."

Unul dintre puținii comentatori care semnează cu numele întreg textul infamant (un anume Eugeniu Zamfirolu) este totuși ceva mai laborios și înșiruie o serie de motive pentru care filmul îl nemulțumește și-l revoltă. Motive edificatoare însă mai mult asupra dezarmantei condiții intelectuale a cronicarului însuși. Mai întîi, lui nu-i place deloc titlul nuvelei și al filmului, de care își bate joc, zicînd că „Ciuleandra" e un cuvînt cu sonorități dezagreabile, de tipul vocabulei regionale „buleandră" (zdreanță); apoi nu-i place numele eroinei, Mădălina, la care exclamă foarte doct: „Din ce veac și de prin ce părți o fi ieșit acest nume?" Dar, mai ales, aspectul prea modest al satelor, mizeria trădată de casele țărănești care apar în film fac să-l cuprindă indignări doctrinare: „Că pe undeva, prin văgăunile munților, se mai găsesc asemenea locuințe, în care mizeria văduvei și neputința bătrînețiilor își trăiesc calvarul unei vieți dezmoștenite, nu mă îndoiesc, dar ca din această mizerie să se facă operă de propagandă românească pe ecran, asta nu era nici permis, nici național, ci tocmai dimpotrivă", („Lupta", IX, 2697, 2 noiembrie 1930).

În această ordine de idei, cronicarului doctrinar nu-i plac nici animalele care apar în episoadele rurale ale filmului, găsindu-le, ca să spunem așa, netipice: „Dar bieții boi, măcar ei puteau fi ceva mai grăsuți, că doar avem și noi boi grași, cu coarne mari, care să facă faima bourului român! Nu putem crede că nu se găseau destui boi grași și frumoase exemplare..." (ibidem).

Acestui „teoretician", care nu glumește deloc atunci cînd scrie cele de mai sus, nu-i este de asemenea străină intuiția altei teorii, asupra pericolelor morale pe care le-ar ascunde marea putere de difuzare a filmului. Este așa de intensă certitudinea care-l îmbată pe cronicarul de la „Lupta" și-i inspiră verva combativă, încît propria sa ignoranță (se vede că nu a citit nuvela lui Rebreanu și nu-și dă seama că în film apar personaje inexistente în textul literar) o afișează ca o demonstrație a superiorității: „În opera scriitorului (dacă va fi așa) îl

Peste ani, virtuțile cinematografice ale prozei lui Rebreanu se regăsesc în *Blestemul pămîntului, blestemul iubirii* în regia lui Mircea Mureșan (Romeo Pop, Tamara Buciuceanu-Botez, Octavian Cotescu, Catrinel Dumitrescu)

cunoșteau pe Don Juan-ul preot doar cititorii — mulți, puțini, cîți citiseră pe d-l. Rebreanu — dar pe ecran s-a făcut de rîs în fața lumii întregi, care-și va zice că la noi preoții nu au altă treabă (...) decît să ție calea fetelor, după care oftează de dimineața pînă seara și poate mai mult seara decît dimineața".

Din neantul acestei precarități intelectuale — fiindcă locțiitorii criticilor de film au coborît uneori mai jos decît cei mai debili dintre cineaști — apare apoi, într-un expresiv racord (lovitură de teatru pitorească!), un reprezentant al tagmei preoțești: Preot Traian Chirculescu. Mobilizat sau găzduit de una dintre redacții, el tocmai ar fi trimis o scrisoare, apropo de premiera românească a momentului.

Nici preotul nu a citit nuvela originară și atribuie, în consecință, personajele care apar numai în film — romancierului. Preotul se consideră autorizat să ia cuvîntul, întrucît se simte direct atins de modul în care personajul Ursu — primul iubit, virtual, al eroinei (transformat de fantezia regizorului din medic în preot) — îi reprezintă tagma: „O persoană cu rol principal în roman și în film (sic!) e un preot ortodox (...) Se forțează prea mult situațiile, numai și numai să se dea prilej de întîlnire acestui preot cu frumoasa Mădălina..." ș.a.m.d.

Puținătatea obiecțiilor nu-l împiedică însă pe semnatarul scrisorii să înceapă textul cu formula „Filmul antiromânesc **Ciuleandra...**" („Universul", XLVIII, 277, 8 noiembrie 1930).

Formula introductivă a sfinției sale relua, de fapt, titlul redacțional incriminator din aceeași publicație, apărut cu două zile înainte: „Un film sonor antiromânesc". Sub el se inserase o primă scrisoare, din partea unuia dintre interpreții filmului, actorul Petre I. Sturdza, care deținea rolul bătrînului boier Faranga. Din păcate, în presupusă cunoștință de cauză, actorul nu este nici el mai edificator în critică și ceea ce publică seamănă mai degrabă cu un denunț. Duritatea verdictului („o batjocură, o insultă adusă sentimentului național, precum și o rușine din punct de vedere tehnic") nu este acoperită de o argumentație cît de cît pe măsură. Actorul repetă doar obiecțiile, deja exprimate de alții, în privința figurației din scenele rurale, care n-ar fi specific românească, și a datinilor tradiționale, denaturate, nu se știe cum („Universul", XLVIII, 275, 6 noiembrie 1930).

Circumspecția noastra, în a da crezare acestor verdicte categorice (fără a mai vorbi de eticheta „antiromânesc") e provocată îndeosebi de amestecul suspect de invective și generalități nedemonstrate din aceste texte, în care performer este ziarul profascist „Curentul". Același „Curentul" care, în 1943, va ignora demonstrativ premiera românească cu **O noapte furtunoasă,** cum vor face și alte publicații de extremă dreaptă, preocupate la acea dată de aniversarea pe lungi coloane a 25 de ani de la înființarea studiourilor germane UFA și de elogierea necondiționată a ultimelor lor producții, unele aflate încă pe platouri.

Dacă în alte ziare ne-a frapat inconsistența obiecțiilor concrete, injuriile ireproductibile — fără alegere, la adresa scriitorului și regizorului, a nuvelei-roman și a filmului — sînt întrecute în numitul ziar de atentatul moral împotriva culturii însăși: „«Culturalitatea» este o născocire a cafenelei, o invenție a experților în combinații, de speța Liviu Rebreanu, o obraznică ventuză pe spinarea contribuabililor" („Curentul", III, 1001, 4 noiembrie 1930).

„Ciuleandra" fără crimă și fără criminal

Spre a afla cîte ceva plauzibil despre cum va fi fost efectiv filmul, ca și în cazul **Nopții furtunoase,** cînd am ajuns la publicații mai modeste („Duminica") sau la reviste literare apărute la cîteva luni de la premieră („Universul literar", „Kalende"), **Ciuleandra** din 1930 poate fi reconstituită scenaristic grație unor însemnări apărute în ziare și reviste depărtate de cercurile dominante.

Scrisă înainte de dezlănțuirea campaniei tiranice din restul presei, o primă cronichetă din „Dimineața" are calitatea impresiei personale a cronicarului: „Întîiul film cîntat și vorbit românește, **Ciuleandra,** înscenat după romanul d-lui Rebreanu, s-a prezentat aseară la cinematograful „Capitol". O surpriză care ne-a confirmat încă o dată numeroasele posibilități de realizare pentru filmul românesc". „Judecat din punctul de vedere al rolului sau cultural, filmul **Ciuleandra** este — indiscutabil — o izbîndă" („Dimineața", XXVI, 8572, 1 noiembrie 1930).

Aplicat în relatarea subiectului, cronicarul, care semnează cu pseudonimul Criticus, ne lasă să înțelegem că adaptarea nuvelei a fost foarte liberă, dar în limitele unei cuviințenii sămănătorist-moraliste. Modificările radicale ale subiectului au mers pînă acolo încît crima cu care începe nuvela dispărea în film: prins de viața lui de petreceri, Puiu Faranga nu mai apuca s-o comită, fiindcă Mădălina îl părăsea, întorcîndu-se în satul ei natal.

Binevoitor, cronicarul de la „Dimineața" (eventual redacția, care publică al doilea articol fără semnătură) nu este și partizan(ă). Ne-o dovedesc măsura și gradația cu care sînt apreciate interpretarea și realizarea de ansamblu a filmului.

Interpreții rolurilor principale sînt lăsați la urmă, nu pentru a încununa cumva elogiile, ci ca un semn al rezervei critice. Se începe cu rolurile

„Ciuleandra" 1930 „prima producție românească care năzuiește la o carieră internațională"

Legătura cu satul, o dimensiune vitală în opera lui Rebreanu *(Ciuleandra* **de Sergiu Nicolaescu, cu Anca Nicola și Ion Rițiu)**

secundare, în virtutea calităților actorilor, cu un relativism implicit asupra prestațiilor de față, lauda fiind la modul optativ: „D-șoara Elvira Godeanu, în rolul Anitei (personaj nou, apărut în film — amanta lui Puiu — n.n.) a dovedit calități admirabile, cari, bine exploatate, ar putea furniza ecranului internațional o vedetă autentică. O frumoasă revelație, d. Sireteanu în rolul părintelui Ursu, D.N. Bălțățeanu în rolul lui Puiu, d. Petre Sturdza în cel al boierului, D-na Jana Popovici-Voinea în rolul Mădălinei s-au achitat conștiincios".

Dintre celelalte compartimente ale imaginii, e evidențiat cu aceeași gradație a rezervei critice întîi peisajul. Dar nu fără o remarcă asupra atmosferei sugestive, a stării de spirit și a ritmului intrinsec care vor fi caracterizat unele cadre sau fraze de montaj: „Avînd imaginea peisajului românesc, neînchipuit de frumos, de îmbătător și de impresionant, publicul are prilejul să audă frumoasele doine românești, cîntate în liniștea profundă a înseratului de țărani triști și visători" („Dimineața", XXVI, 8573, 2 noiembrie 1930).

La rîndul său, „Rampa" — care apare de fiecare dată cu o întreagă pagină de cinema — publică în ziua lansării filmului o avancronică în care ne întregește imaginea filmului, în latura facturii lui artistice, cel puțin virtuale, precum și în privința șanselor de difuzare în țară și străinătate, a acestui prim film românesc sonor (realizat în două versiuni — română și germană) care (nota bene) apare odată cu trecerea cinematografiilor de mare tradiție la acest nou sistem: „Pentru prima dată va rula un film neînsoțit de absolut nici un titlu, căci eroii vorbesc graiul românesc, în replici scurte, însă marcînd numai momentele dramei, fără a obosi cu scene statice, în discuții ori dialoguri de teatru". Este „o atractivă seducție, nu numai pentru publicul bucurestean, dar pentru oricine, fiind prima producție română care năzuiește la o carieră internațională..." („Rampa", XV, 3834, 30 octombrie 1930).

Deși ulterior va publica și ea două pamflete împotriva regizorului german Martin Berger, care a condus realizarea filmului, „Rampa" nu-și diminuează nici a doua zi după premieră bunăvoința. La 31 octombrie, ea inserează în pagina întîi, pe post de editorial, un text în care saluta, cu un termen pe care îl va folosi și „Dimineața" a doua zi, „izbînda **Ciuleandrei**": „ținem să relevăm, dintr-o primă viziune a **Ciuleandrei,** numai enorma frescă de posibilități pe care le oferă țara, peisajul, muzica, artiștii soarele și literatura română, în nădejdea obstinată că autoritatea și inițiativa românească se vor convinge de necesitatea imperioasă de a crea o industrie de artă cinematografică românească" („Rampa", XV, 3835, 31 octombrie 1930).

„Dacă n-ar fi intervenit campania ziarelor..."

Se schițează astfel, prin probitatea cîtorva condeie, un consens critic asupra a ceea ce ar fi de reținut din această experiență cinematografică.

Incomodată vădit de campania cotidienelor de scandal („Lupta" ceruse, sub titlul „Scandalul «primului film sonor românesc»", ca „filmul **Ciuleandra** să fie confiscat și să fie interzis"), „Vremea" amînă de două ori tipărirea cronicii pe care o promisese. După ce se sting ecourile invectivelor și filmul nu se mai află pe ecrane (căci n-a ținut afișul decît o săptămînă), cronicarul de specialitate al ziarului, Mélanque, se pronunță succint, remarcînd că **„Ciuleandra** a avut două lucruri bune, de care nu este vinovat regizorul: peisajul și muzica". Drastic cu alte compartimente ale realizării („jocul sub orice calificare", „decupajul lipsit de cel mai elementar sens al cunoașterii"), Mélanque face însă o afirmație extrem de semnificativă: filmul „ar fi plăcut publicului mijlociu de la noi (...) dacă n-ar fi intervenit campania ziarelor" („Vremea", III, 144, 9 noiembrie 1930).

De altfel, deși timorată — de unde și tăcerea unor publicații — presa n-a tăcut în totalitatea ei. Cîteva replici au încercat să stăvilească talazul incoerent și adesea ridicol al invectivelor.

În „Dimineața" s-a putut citi un al treilea articol în temă, semnat „Obiectiv", care nici nu ia act de „scandal", ci concede că „Reprezentarea primului film sonor românesc, **Ciuleandra**, a provocat **o interesantă discuție**" (s.n.). Concluzia fiind următoarea: „Este ciudat cum o încercare atît de laudabilă, de a crea și la noi o industrie a filmului, în loc să găsească un pic de încurajare, dezlănțuie atîta patimă" („Dimineața", XXVI, 8574, 3 noiembrie 1930).

Ultima intervine în discuție revista „Cinema": „În ciuda campaniei de presă pornită din interese politicianiste (...) publicul cel mare (...) a primit cu bucurie cea dintîi încercare de a reda un subiect pur românesc pe pînza grăitoare a cinematografului (...). Incontestabil că **Ciuleandra** (...) are lipsuri, mai ales din punct de vedere artistic. Ca tehnică cinematografică, însă, are o ținută căreia nu i se pot reproșa multe, iar din punct de vedere comercial, are șanse aproape egale cu cele mai bune filme străine" („Cinema", VII, 148, 16 noiembrie 1930).

Aceeași revistă ne furnizase argumentul pentru care s-a apelat la Martin Berger: „Imensul succes cu **Venea o moară pe Siret,** primul film românesc regizat de Martin Berger, cu care s-au realizat la noi încasări superioare chiar și filmului **Ben Hur,** va fi cu mult întrecut de această producție sonoră și vorbitoare în limba română" („Cinema", VII, 143, 1 septembrie 1930). Din păcate, pronosticul nu s-a adeverit și, de data aceasta, post factum, Martin Berger n-a putut fi amnistiat de nimeni.

Rebreanu, „Ciuleandra" și viitorul

Am lăsat la urmă două mărturii, din publicații mult mai modeste decît toate cele citate pînă acum, care ne-au impresionat însă cel mai mult, în acest roman nescris al filmului românesc.

Cea dintîi este a lui Ion Cantacuzino, aflat în primul său an de publicistică cinematografică (cu pseudonimul **Talky,** cînd are mai multe articole în număr, ales spre a afișa, bănuim, din capul locului, adeziunea la filmul „vorbitor", pe care o va susține și volumul de peste cinci ani, „Uzina de basme").

Admirator al nuvelei originare (spune că i-a semnalat de la apariție virtuți „cinegrafice"), Ion Cantacuzino suferă efectiv în fața nereușitei filmului, nu însă fără a nuanța: „Au fost pasagii în care regăseam (...) ceea ce ar fi trebuit să fie filmul. Și contrastul era izbitor, dureros, chinuitor". Luat poate și el de valul unei indignări excesive în epitete, e totuși singurul din întreaga suită care introduce un criteriu estetic în negarea filmului, ca fiind caricatura curentului literar al sămănătorismului: „Rămîn din film cîteva unghiuri bune, calitatea peliculei și a unora dintre fotografii, și convingerea noastră că d-șoara Elvira Godeanu are calități suficiente pentru (...) o vedetă de primul plan (...) Și mai rămîne un lucru, **mai ales pentru viitor.** Că, de la început, din embrion — dacă nu vrem să moară în stare foetală — **trebuie să tăiem filmului românesc toate veleitățile de spirit sămănătorist**" (s.n.) („Fapta", I, 5, 8 noiembrie 1930).

In fine, un alt ziar aflat la începuturi, „Omul liber" (are probleme cu difuzarea, pentru că publică în fiecare pagină un apel specific manifestelor: „Citiți și răspîndiți «Omul liber»" — remarcăm, în această ordine de idei, una dintre rubricile sale permanente: „Viața muncitorească") publică, imediat după premieră, o notă favorabilă („Omul liber", II, 285, 1 noiembrie 1930), în care promite că va reveni cu o cronică. N-a mai revenit cu cronica, dar a luat inițiativa unui interviu cu Liviu Rebreanu, singurul apărut cît filmul s-a aflat pe ecrane.

Scriitorul e vizibil impresionat de inițiativa modestei gazete, în sfidarea marilor cotidiene, și-i declară criticului reporter (Basile Nic.): „Sînteți primul care veți afla adevărul, pentru că tot primul sînteți care v-ați deranjat să mă ascultați".

După cum știm și din **Jurnalul** său, Liviu Rebreanu n-a fost deloc mulțumit de filmul lui Martin Berger, după ce își pusese mari speranțe în el și — pînă la plecarea echipei la Berlin, unde s-au filmat interioarele — îi urmărise îndeaproape realizarea, fiind la curent cu inovațiile scenaristice ale regizorului („autorul colaborează direct la film și zilnic iau contact cu dînsul, spre a discuta despre filmare", declarase într-un interviu Maximilian Obler, director de producție al amberor versiuni și asistent de regie al versiunii românești — „Cinema", VII, 138, 16 iunie 1930).

Cum explică în interviu („au intervenit chestiuni de ordin material", „pe măsură ce criza materială se simțea din ce în ce mai mult"), autorul nuvelei n-a putut însoți echipa la Berlin, „unde dacă eram, puteți fi sigur că altfel ieșea filmul".

Pentru încheierea acestui roman nescris al vechiului cinematograf românesc, rămînem la ceea ce spune criticul de la „Omul liber", preocupat, ca și Ion Cantacuzino, de viitor: „O încercare care, deși nu reprezintă o revoluție în industria noastră cinematografică (...) deschide un drum larg, plin de învățăminte, măcar pentru producțiile indigene viitoare".

Valerian SAVA

Natura! Un personaj constant dar mereu nou în filmul românesc

În 1939, la Bienala de la Veneţia documentarul Ţara Moţilor, de Paul Călinescu, obţinea „Premiul filmului documentar"

Locul primordial al naturii în artă este un reflex. „Înfometat de cauze" artistul a descoperit în natură, dincolo de frumuseţea ei decorativă, adevăruri existenţiale. De la „Cîntarea cîntărilor", de la Homer la Horaţiu, de la Shakespeare la Rabindranath Tagore, Paul Valéry, Eminescu, Blaga, Nichita Stănescu, funcţiile peisajului s-au multiplicat continuu, corespondenţele spirituale ale artistului (omului) cu natura s-au adîncit. Înţelegînd-o tot mai mult în complexitatea ei, ca forţă regeneratoare a energiilor vitale, dar şi ca sursă inspiratoare, ambianţă proprie contemplaţiei şi meditaţiei, stărilor imaginative şi reveriei, artistul s-a apropiat de natură ca de un univers extensibil de sensuri şi fenomene de relaţie. Dragostea şi creaţia, momentele de sărbătoare ale vieţii se întrepătrund gravitaţional cu sentimentul naturii alcătuind împreună un tot indisolubil. „E iarnă, şi-un stau întins, pe sub cetini/ şi miezul de lavă îl iau şi îl pun/ sub creştet, şi tot nu adorm./ Şi, într-una,/ din mine spre tine răsar şi apun" (Nichita Stănescu, „Visul unei nopţi de iarnă") Reveria şi — derivată din aceasta — tehnica amintirii au marcat profund ideaţia şi filozofia lui J.J. Rousseau, redescoperitorul iluminist al naturii, dar şi literatura memoriei secolului XX. Obiect şi subiect predilect de studiu şi de analiză, natura şi-a lăsat amprentele germinative în opera şi destinul artistului. La 24 de ani, dintr-o dragoste devastatoare pentru natură Van Gogh învaţă să deseneze. „Sentimentul şi dragostea de natură găsesc mai devreme sau mai tîrziu, un răspuns în sufletul celor pe care îi interesează arta", îi scria Van Gogh, în iulie 1882, fratelui său Theo. În peisajele sale inconfundabile, corespondenţa intimă între om şi natură, încapsularea trăirilor celor mai intense în imagine — în formă şi culoare, trădează natura şi viziunea artistului de geniu ce îşi propune să comunice prin imagine nu doar imagine, ci sentimente şi idei tulburătoare.

Cel dintîi premiu internaţional pentru un film românesc

Pentru cinematograf, cea mai tînără dintre arte, drumul de la natura ca postază de cadru (scenografic) natural şi „gratuit" şi pînă la includerea programatică a peisajului în ideaţia filmului s-a derulat rapid. În 1895, Louis Lumière ieşea cu aparatul său de filmat „en plein air". În **Grădinarul stropit,** natura — respectiv o grădină cu boscheţi şi trandafiri — se insinua timid ca personaj în jocul celorlalte două personaje ale peliculei. Fascinat de miracolul imaginii în mişcare, la începutul secolului, spectatorul intra în sala de cinematograf avid să cunoască lumea. Sintagma „imagini de vis" nu exprima altceva decît sensibilitatea publicului la frumuseţea picturală şi exotismul peisajului proiectat pe ecran. Paralel cu irezistibilele comedioare, luau amploare în anii '20—'30 producţiile jurnalelor de actualităţi şi documentarelor, Casele de film, proaspăt înfiinţate în Europa şi peste ocean, făceau schimburi curente de scurt-metraje. În acest climat de emulaţie şi de receptivitate, în 1939, la Bienala de la Veneţia, documentarul **Ţara moţilor** al reputatului nostru cineast Paul Călinescu obţinea „Premiul filmului documentar" (premiu unic), şi peste zece Case de film europene foloseau frecvent documentare româneşti. Noua artă a „cinematografului adevărului" ambiţiona să aprofundeze lecţia maeştrilor versului sau penelului despre imagine şi natură şi să valoreze, cu propriile mijloace, funcţiile estetice ale peisajului.

Peisajul, rimă a stării de spirit

Implicarea naturii în dramaturgia filmului, în determinarea evenimente-

Natura, chipul patriei (Amza Pellea și Cristian Șofran în *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* de Sergiu Nicolaescu)

lor și a caracterelor personajelor exersată magistral de regizorul Victor Iliu în **Moara cu noroc** (ecranizarea de Al. Struțeanu și Titus Popovici) deschide un nou capitol în estetica filmului românesc. La răscrucea drumurilor rareori umblate, într-o continuă așteptare, hanul lui Ghiță (Constantin Codrescu) și însăși căsnicia lui fericită cu Ana (Ioana Bulcă) sînt vulnerabile. Natura aspră a locului, singurătatea apăsătoare — sugerată simbolic de copacul uscat de lîngă han — accentuează dureros dragostea tînărului hangiu pentru Ana și firul dramatic al permanentei sale stări de veghe. Trecerea fulgerătoare a tîlharilor pe la hanul lui Ghiță lasă în urmă sentimentul și mai acut al singurătății și nesiguranței în pustietatea locului. Lică Sămădăul (Geo Barton) îi apare Anei ca o întrupare vie a sălbăticiei locului și a libertății neconstrînse a naturii.

Structurat „tactic" și legat în linie dreaptă cu destinele umane, în **Pădurea spînzuraților,** peisajul corespunde fidel unor subtile resorturi psihologice. Aducînd pe ecran o „monografie a incertitudinii chinuitoare" și, mai exact, momentul culminant al crizei de conștiință și al sfîrșirii ei prin moartea ofițerului Apostol Bologa (Victor Rebengiuc), Liviu Ciulei (secondat de operatorul Ovidiu Gologan) construiește o atmosferă tensionată, enunțată obsedant de ceața amenințătoare și noroiul clisos. Peisajul este structurat, cu intuiție și rigoare filozofică, din unghiul conștiinței tulburi a lui Apostol Bologa și a voinței sale anihilată de două forțe opuse, contradictorii. Cerul este sumbru, orizonturile joase, interogative, ceața persistentă creînd impresia impreciziei și ambiguității. Stării morale a eroului îi corespunde noaptea, întunericul. Noaptea îi strecoară lui Bologa în suflet neîncrederea sau îi predispune la reculegere. Procesele de conștiință chinuitoare, dedublarea, disputa interioară cu alter ego-ul mai lucid sînt surprinse de Liviu Ciulei în secvențe memorabile. Scena din trăsura dezafectată din magazia de vechituri, locul de refugiu al lui Bologa, unde, la adăpostul voalului greu al nopții, în misterioasele alternanțe de lumini și umbre, neliniștile îl hărțuiesc nestingherite, rămîne ca o neprețuită piesă de tezaur cinematografic. Aflînd că va fi trimis pe frontul românesc, Bologa se decide să-și ceară mutarea în altă unitate, dar refuzat de superiori, alege soluția disperată a dezertării. Neconvins el însuși de actul nedemn, Bologa este imediat prins și condamnat la spînzurătoare. În dimineața execuției, Bologa privește pămîntul natal cu duioșie. Cu această unică mare dragoste în suflet Bologa primește moartea ca pe o eliberare.

Pămîntul țării

Sentimentul apartenenței totale și al datoriei nobile față de țară se reînnoiește cu fiecare atingere de pămîntul patern. Pentru Mihai Viteazul (Amza Pellea în filmul lui Sergiu Nicolaescu și Titus Popovici) natura se identifică cu pămîntul cuprins între hotarele țării. Călare, viteazul voievod cuprinde cu privirea, în momentele prevestitoare de noi încercări (ecranul lat permite deliberat amploarea impresionantă a cadrelor), dealurile și cîmpurile cu lumină blîndă, avînd parcă nevoie să-și regăsească, în frumusețea și bogăția pămîntului, încrederea și forța morală. Cu natura colaborează strategic. Mihai știe că pămîntul mlăștinos de la Călugăreni nu-l va trăda și se va transforma într-o armă ascunsă. Înaintea luptei de la Șelimbăr, într-o contemplare netulburată, el simte că pămîntul generos și supus este însăși grupa sa sanguină, bunul cel mai de preț care nu-i poate fi răpit și înstrăinat.

Într-un alt tip de relație cu destinul uman se identifică natura în filmul Malvinei Urșianu, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu.** Drumul spre cetatea Sucevei, Lăpușneanu (George Motoi) îl străbate anevoios, pe cărări înguste și întortocheate, flancate de păduri seculare și stînci gigantice de bazalt cenușiu. Muntele cu măreția austeră, liniștea amețitoare — în care pînă și aburii din răsuflarea cailor au o stranie sonoritate —, gerul sticlos și purificator biciuiește și revigorează sufletul bîntuit de îndoieli al domnitorului și-l eliberează de trecut ca o „ieșire din labirint". Orgoliul cîrmuitorului luminat și energic, conștient de forțele și virtuțile sale, își recapătă vigoarea în peisajul statornic și ocrotitor. De o excepțională expresivitate și subtilitate cinematografică, filmarea în racourci (de jos în sus) a impresionantei siluete încărcată de blănuri a Lăpușneanului călare pe calul masiv, sugerînd monumentalitatea personalității eroului.

O feerie vegetală

Cînd Ion (Șerban Ionescu în **Blestemul pămîntului, blestemul iubirii**) iese în cîmp și sfărîmă cu patimă bulgării de pămînt în palmă, gestul lui are o profunzime ritualică. Sentimentul acut al frustrării, al lipsei de pămînt îi dă țăranului conștiința tragică a unei ireparabile infirmități, a vieții trăite pe jumătate. Pămîntul și ființa se contopesc într-o entitate solidă. În filmul lui Mircea Mureșan (regie), Titus Popovici (scenariu), Ion Marinescu (imagine), cordialitatea peisajului, poezia și picturalitatea lui sînt reflexul unei sensibilități, al armonizării perfecte a omului cu natura. Formatul cinemascop mărește cîmpul vizual al spectatorului și își propune să facă simțită, dincolo de dreptunghiul ecranului, omniprezența naturii. Viața satului se consumă într-o feerie vegetală, printre crengi de măr înflorit, boscheți de nalbă, ruguri de trandafiri, draperii de zorele și ierburi mustoase. Natura apare tandră și familiară. Ana (Ioana Crăciunescu) naște copilul la cîmp. Patul gros de trifoi este leagănul primului somn al pruncului născut.

Pornind de la aceeași idee a contopirii (omului) țăranului cu natura, în **Vînătoarea de vulpi** (regia Mircea Daneliuc, scenariul Dinu Săraru și Mircea Daneliuc, imaginea Călin Ghibu), moartea apare ca formă sublimă de reintegrare a omului în natura dătătoare de viață. Pătru cel scurt (Mircea Diaconu), cu lumînarea aprinsă în mînă, se ridică de pe patul de moarte și cu ochii larg deschiși coboară în grădină și dispare încet printre pomi. Crengile încărcate de flori nefiresc colorate, lumina de o blîndețe stranie par a anunța trecerea lui Pătru în alt ciclu cosmic.

În vîrf de munte, în vecinătatea intimă a pădurii și a crestelor de stîncă, în viața Amaliei (Manuela Boboc), a tatălui și a fraților ei mai mici, principiul guvernator este înscrierea în ritmul naturii (**Fructe de pădure** de Al. Tatos). În atmosfera de solemnitate senină, de calm cosmic — nici un cuvînt și nici un gest fără rost! —, adîncimea tăcerilor și simplitatea mișcărilor au o substanță ceremonială. În fortăreața vegetală, inocența Amaliei (simbolizată prin floarea de cîmp prinsă în păr) este absolută. Victimă a propriei sale inocențe, Amalia se ridică deasupra păcatului, în vasta intimitate cu natura, copilul născut părîndu-i-se un „fruct al pădurii".

Șantierul ca peisaj

Că, în natură, omul s-a simțit dintotdeauna puternic și sigur de sine, că, înfiorat de eternitate, în natură, omul a înțeles mai bine ce este cu adevărat trainic și durabil, ce este măreț și ce este meschin, la ce trebuie să aspire și ce trebuie să nege, demonstrează adevărul încă unei categorii sociale: constructorii. Printr-o opțiune lucidă, eroi ca cei din **Liniorii**, **Trepte pe cer, Muntele ascuns, Un petic de cer, Imposibila iubire** etc. părăsesc orașele și pleacă să lucreze, în condiții grele de pionierat, în inima naturii. Partener ideal de muncă, natura nu-i minte și le dă dreptul de a nu minți; de a fi puternici. În **Răsună valea,** primul lung-metraj artistic cu care regizorul Paul Călinescu inaugura în 1949 cinematografia noastră socialistă, tinerii brigadieri se confruntă, în defileul Jiului, printre stîncile masive de la Borzii Vineți, cu o natură de o frumusețe sălbatică și greu de cucerit. Pe șantierul căii ferate de la Bumbești—Livezeni, izolat în inima munților, viața colectivității se conformează inevitabil legilor aspre ale naturii. Efortul temerar al tinerilor de a străpunge muntele, de a supune și modela materia dură devine în același timp un efort al învingerii inerțiilor proprii și al automodelării. Construind, omul se construiește pe sine.

De la **Răsună valea** și pînă astăzi, filmul „de șantier" a făcut carieră. Receptivitatea regizorilor la această temă se justifică în primul rînd din unghiul realității concrete și, în al doilea rînd, al convertibilității acestei realități în cinematograf. În scenariile „de șantier", nu de puține ori, regizorii au găsit ceea ce sperau să găsească: o dramaturgie bogată în fapte, tipologii variate, personaje „mustind de viață" și, în plus, șansa unui „decor" autentic și pitoresc. Invariabil, în pofida (sau, uneori tocmai, datorită) meseriei de a schimba — la propriu — fața lumii, oamenii șantierelor sînt eroii romantici ai filmelor noastre de actualitate. Și romantismul lor nu este deloc desuet. Muncind în locuri izolate, pe șantiere de hidrocentrale, pe mari platforme industriale, în prospecțiuni miniere sau geologice, continuîndu-și cu obstinație drumul de la un șantier la altul, cu casa într-o valiză și familia într-un album de fotografii, constructorul, ca un Meșter Manole, își zidește în temelia fiecărui baraj, combinat sau stîlp de înaltă tensiune, o parte din ființa sa. „Om, cum puțini sînt, generos și călăuzit de o credință", inginerul Dan Mihăilescu (Amza Pellea), constructor de electrocentrale — din **Imposibila iubire** (regia și scenariul Constantin Vaeni) după romanul **Intrusul** al lui Marin Preda — este convins că important este **să construiești,** să lași în urma ta **ceva** folositor oamenilor. Efortul continuu, munca grea în condiții de șantier nu-i dau inginerului Dan, care nu mai este un bărbat tînăr, sentimentul sacrificiului, ci sensul adevărat al existenței sale. În vastitatea peisajului, vibrînd la frumusețea și măreția naturii, inginerul Borza (Gheorghe Cozorici) din filmul lui Francisc Munteanu, **Un petic de cer,** resimte uneori acut singurătatea, lipsa, în momentele grele, a partenerului său de viață. Dar tot natura devine remediul; tot ea îl reconfortează și-i ajută să-și refacă echilibrul și forța morală. Dunărea leagă și desleagă oamenii, face și desface cuplurile. În final, înainte ca șantierul să-și ridice „ancora", inginerul Borza și cîțiva constructori se fotografiază sus pe baraj. Cei mai mulți îl cunosc pe Borza de tineri, de la primul lor baraj. Visătorii lucizi care surîd acum spre aparat formează, în fond, o familie.

Jocul în labirint

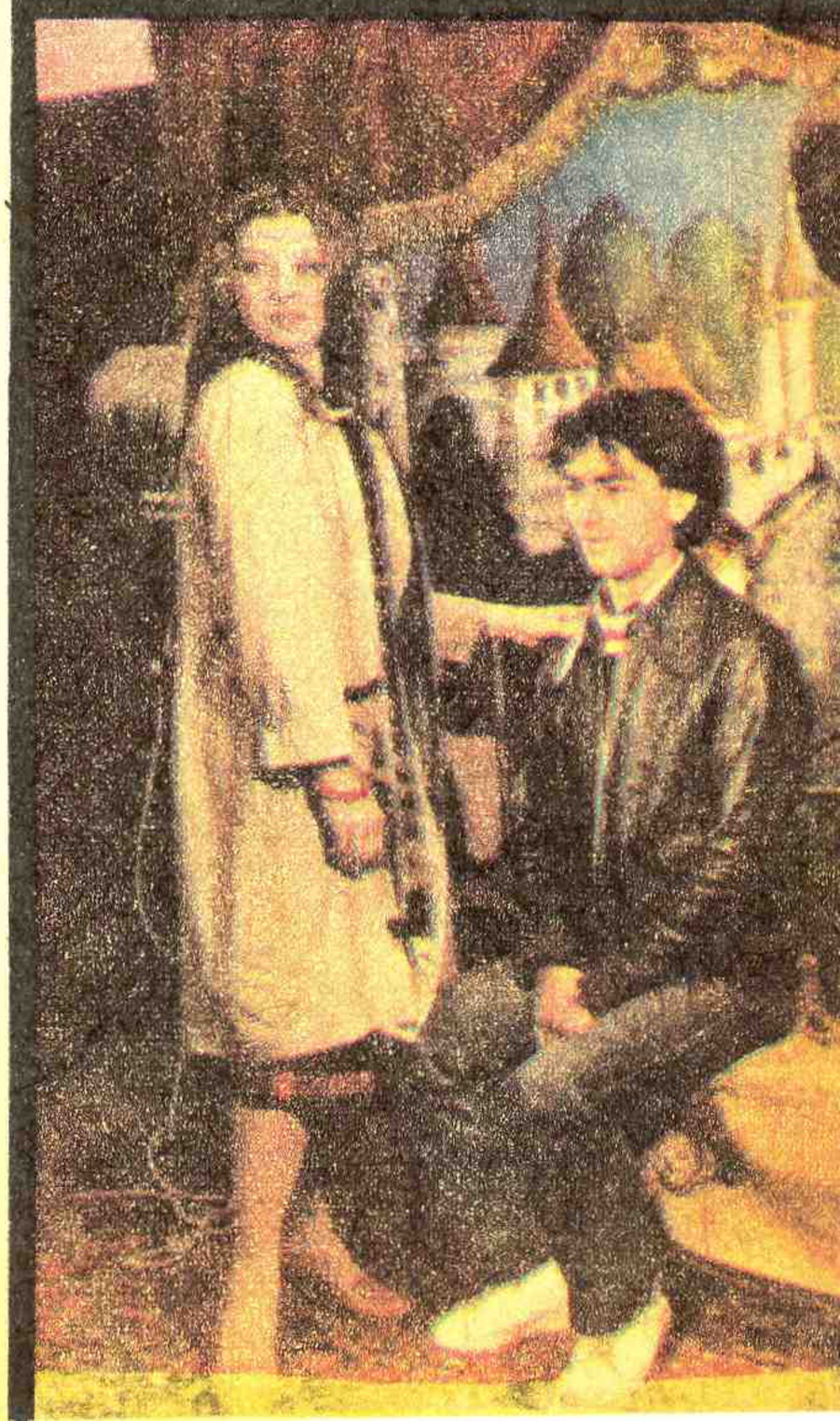
În confruntarea implacabilă cu natura, ajutîndu-se doar de forțele proprii, omul s-a confruntat, în mod creator, cu sine însuși. Una din temele majore ale filmului lui Dan Pița, **Concurs** (imaginea Vlad Păunescu), o constituie tocmai confruntarea omului cu sine însuși. Pădurea, locul de desfășurare a concursului de orientare turistică, este, în fond, metafora **labirintului** în care concurenții au de învins nu Minotaurul, ci propriile lor limite. Pădurea, cu frumusețile ei enigmatice și freamătul misterios și neliniștitor, întinde, provocator, piedici la tot pasul. Dar capcanele reale se dovedesc a fi nu mlaștina, șarpele, cîinele turbat, prăpastia, ci lașitatea, meschinăria, frica, egoismul, orgoliul mărunt, ranchiuna, invidia. Incapabili să-și depășească spaima și lașitatea, concurenții nu vor reuși niciodată să iasă din „labirint". Pentru ei, sclavi ai spaimei, pădurea este un mediu ostil. Dintre toți, singurul apt să comunice cu natura, cel care, simbolic, găsește izvorul, este pustiul. Conform regulamentului, concursul începe dis-de-dimineață, la răsăritul soarelui și se termină la apusul soarelui; durează o zi; sau o viață. După încetarea „jocului", explozia din pădure și lumina intensă ce inundă ecranul vine ca o descărcare eliberatoare.

Loc ideal de refugiu pentru artiști și îndrăgostiți, natura își ocupă locul în biografia eroilor. Însoțit de doi porumbei de un alb imaculat și un copil cu ochii triști, Gherlaș (Mircea Albulescu) — în filmul lui Alexa Visarion, **Înghițitorul de săbii** (imaginea Vivi Drăgan-Vasile) — colindă lumea, însăși condiția lui de artist condamnîndu-l la nesfîrșita peregrinare. În imposibilitatea de a se fixa, natura îi devine lui Gherlaș străină și neprimitoare. Cîmpia aridă în care se pierde zile de-a rîndul căruța cu coviltir a artistului și peisajul rural cu maidane dezolante, cu pămîntul băltit și sărăcăcios au o frumusețe tristă. Suflet pur, iremediabil fascinat de enigma creației, Gherlaș numai în puținele lui momente de repaus se lasă pradă reveriei. Imaginea naturii se schimbă atunci brusc: culorile devin mai tandre, mai intense, iar verdele — în special verdele — mai fraged, mai exuberant îi exaltă setea de veșnicie. Credincios artei sale, Gherlaș își joacă demn ultimul număr răspunzînd provocării coercitive a jandarmului. Gherlaș înghite baioneta și moare. Încet, aparatul de filmat se ridică și survolează peisajul. Cîmpia, ce își recapătă verdele tonic și catifelat, este luată în stăpînire de vite zdravene și placide. Pe această ultimă imagine, vocea subțire a copilului continuă să fluture nevinovat ca un steag alb și fragil: „Maistrul Michel! Maistrul Michel!"

Pentru doctorul Emil Codrescu (eroul din filmul **Adela,** în regia lui Mircea Veroiu și imaginea lui Doru Mitran), „ultima vacanță a tinereții" în mijlocul naturii, la conacul doamnei Raluca (Valeria Seciu), înseamnă modificarea destinului său. Îndrăgostit de Adela (Marina Procopie), mai ieri fetița pentru care el însemna un „cher maître", Emil Codrescu (George Motoi), frămîntat de stări contradictorii, descoperă în natura generoasă a conacului refugiul ideal pentru a-și trăi în tăcere dragostea, dar și ambianța propice unui examen de conștiință. În grădina sau în pădurea inundată de o lumină luxuriantă, reveriile îi reînvie amintirile și-l ajută să-și cristalizeze sentimentele. Peisajul, privit din unghiul unei stări afective, are frăgezime și tandrețe, rafinament și subtilitate. Poezia și duioșia prieteniei dintre Emil și Adela se răsfrîng în poezia peisajului. Aproape de natură, în atmosfera de puritate și adevăr a peisajului familiar, Emil Codrescu evaluează mai lucid posibilul, relația lui cu Adela. Treptat, pasiunile se resorb, firescul se reinstalează. Poate eroul lui Garabet Ibrăileanu nu era străin de filosofia grecilor antici care, de două milenii și jumătate, recomandă existența după natură, considerînd rațiunea esența acesteia. Prin rațiune, deci, eroii se nasc a doua oară.

Alina POPOVICI

Un decor fals anunță o iubire falsă (Mariana Mihuț în *Fructe de pădure* de Alexandru Tatos)



Adevărul în sine nu este de ajuns, el trebuie să fie un adevăr care să convingă

Explozia realului

De la prima reprezentație intrată în istorie, adevărat act de naștere pentru cinematografie (decembrie, 1895, Paris) au trecut 90 de ani. La noi, un veritabil act de naștere atît pentru cinematografie cît și pentru documentar poate fi considerat ciclul de **Vederi românești**, *ciclu ce cuprindea* **Tîrgul de la Moși; Inundațiile de la Galați; Vasele flotilei de pe Dunăre; Exercițiile marinei terestre; Terasa cafenelei Capșa; Defilarea militară,** *filmate de operatorul Menu și prezentate în seara zilei de 28 iulie 1897.*

Pionierii documentarului, de la Jean Mihail **(Orașul nu doarme niciodată, România),** *Paul Călinescu* **(București, orașul contrastelor, Țara Moților** *- cu primul premiu la Veneția în 1938 pentru documentarul românesc) pînă la Ion Bostan* **(Un minut, Baia Mare** *- primul premiat la Karlovy-Vary, al doilea la București) și Victor Iliu cu* **Scrisoarea lui Ion Marin către Scînteia** *au conturat nu numai un gen, ci și „o principală zonă vitală a cinematografului nostru, printr-o aderență mai puternică la realitate", cum spune George Littera.*

Să pornim în această incursiune în documentarul românesc de astăzi de la două reguli (sau să le numim convenții) — prima fiind punerea semnului egal între mizanscenă (punerea în scenă) și încadratură. De ce n-am folosi însă în locul mizanscenei, termen predilect teatral, pe cel de „reconstituire", acesta fiind mai aproape de documentar? Pentru că la reconstituire avem deja obligația de a reface, fără modificări, o realitate, pe cînd în actuala ipostază documentarul se apropie tot mai mult de filmul de ficțiune, iar la nivelul încadraturii, ca să nu mai vorbim de secvență, se simte o mizanscenă evidentă (unghi, lumină, așezarea personajului în cadru). A doua convenție — construcției teatrale îi corespunde o construcție filmică, fiind exercitată din aproape în aproape (fiecărui tablou teatral îi corespunde o secvență) și atît la nivelul spectacolului cît și la cel al filmului fiind necesară o pregătire specială. În documentar, construcția poate să apară global, cu cadre aparent disparate, dar folosind tehnica montajului pe baza unei idei centrale. În documentar realitatea este dirijată la nivelul întregului. Cînd este dirijată la nivelul încadraturii și secvenței ea devine mizanscenată. De fapt s-a produs o întrepătrundere — spectacol, cinema, documentar, filmul jucat preluînd nu odată modalități documentariste. Mulți documentariști au trecut la filmul de ficțiune — Virgil Calotescu **Subteranul,** Constantin Vaeni **Zidul,** Felicia Cernăianu **Gustul și culoarea fericirii.** Astfel firescul, cadrele nestudiate, adevărul gestului au marcat filmul de ficțiune și nu numai la filmele autorilor mai sus amintiți. Există filme în care intervenția documentarului este certă — „Proba de microfon" (Mircea Daneliuc), „O lacrimă de fată" (Iosif Demian).

Scurt-metrajul de autor

Nu mai avem documentar pur și nici nu mai putem pleda pentru așa ceva din moment ce timpul a devenit stass, pentru mine noțiunea de documentar însemnînd desfășurare (cu imagini ordonate nu neapărat într-un scenariu rigid, ci într-o intenție clară). Documentarul se îndreaptă mai curînd spre formula „scurt-metraj de autor", adevărate exerciții de stil, care nu presupun neapărat o nouă modă, ci o consecință a unei atitudini asupra realității, pentru că, spunînd mai puțin, o spunem într-o formă ce ne-ar da deschiderea spre metaforă — aici fiind și eroarea pe care mai mult sau mai puțin conștient și-au însușit-o documentariștii, ajungîndu-se ca din elemente incerte, sub raportul realului, să se încerce metafora. De aceea nu putem considera mizanscena un dat obținut printr-un efort artistic, ci mai degrabă o formulă în extremis. Bazîndu-se pe o „reprogramare" (reluarea unor gesturi, acțiuni, vorbe) documentarul strivit de timpul limitat al desfășurării s-a adaptat la o unitate de loc (primul atribut al mizanscenei). O sală de clasă (**Abecedarul** Paul și Doru Segal), un cămin (**Aflați despre mine** Adrian Sîrbu), o sală de studiu cumulată cu interiorul unei mine (**Seraliștii** Copel Moscu), un muzeu (**Letopisețul lui Hrib** Slavomir Popovici). Dar aici, în acest spațiu de multe ori confecționat trebuie să existe „gestul real", însemnul documentarului.

Să luăm trei exemple de mizanscenă și efectul acesteia. Copel Moscu debutează în **Pe malul Ozanei** cu o pură convenție teatrală și cu o galerie de personaje alese pe criteriul unei figurații. În clasă se studiază tractorul, e un adevărat spectacol, se trage o cortină, tractorul e pe o mică

scenă, profesorul care descrie, şurub cu şurub, obiectul din faţa lui este teatral, gesticulează larg, explicînd elevilor şi nouă cum e cu „gradul de libertate al tractorului"... Meritul regizorului este păstrarea pe mai departe în film a convenţiei teatrale introducînd un obiect şocant, o căruţă a destinului, un fel de ridicolă combinaţie între o căruţă şi o dacie-furgonetă, care mai are la bord chiar şi un televizor! Plimbarea acestui obiect teatral pe parcursul a cîtorva secvenţe nu mai ţine de documentar, ci de demonstraţie! Mizanscenă există şi la Felicia Cernăianu în **Pe Valea Frumoasei,** deşi senzaţia este de reportaj. Miza şi totodată aliatul regizoarei a devenit de această dată un obiect, care prinde personajul într-o „cursă" a firescului. E vorba de un telefon. Inginerul ştie că este filmat, dar cei care vorbesc cu el anunţînd diversele etape de lucru în şantier nu cunosc acest lucru şi de aici şansa inginerului de a vorbi normal, de a comunica şi de a ne comunica nouă o stare de autenticitate! Subiectul este prins! În situaţiile arătate ceea ce se întîmplă într-un spaţiu dat (sau ales) este posibil. Să luăm o altă mizanscenă, a filmului **Atelier cu călăuză** în regia lui Ovidiu Bose Paştina. De această dată gestul firesc, specific documentarului este ignorat cu bună ştiinţă. Personajele care vorbesc despre pictorul Grigorescu (încercînd să-l definească) sînt nişte pioni manevraţi într-un spaţiu şi nu întîmplător sînt aleşi pentru discuţie un critic, un operator şi un regizor de film — contînd, de fapt, opiniile unor reprezentanţi culturali. Această opţiune şi spaţiul ales dau posibilitatea unui „teatru filmat", urmărindu-se o stare şi obligînd astfel spectatorul să privească dificultatea descifrării unui pictor chiar cînd există drept probă arta lui. Formula e mai degrabă un paravan, menit să mascheze lenea căutării şi investigaţiei — două noţiuni specifice documentarului.

Gestul real

Privind modalităţile de construcţie în documentar, ne putem da seama dacă ele asimilează sau nu mizanscena, dacă merg mînă în mînă, urmărind riguros fiecare propunere regizorală în parte. Abia la nivelul construcţiei ne dăm seama de cîtă „surprindere", cîtă repetare a unui gest şi cîtă intervenţie există la nivelul fiecărei secvenţe. Un exemplu de structură extrem de interesantă este, după părerea mea, **Letopiseţul lui Hrib** al lui Slavomir Popovici. Construit pe o regulă de trei simplă (A — personajul Hrib — cu corespondentul B — muzeul — colecţii adunate, împletire de lucruri de mare valoare şi de kitsch-uri, C — fiind conotaţia regizorului — picturile murale) filmul înseamnă împletirea sistematică a acestor elemente plus încă unul — jurnalul cu evenimentele satului, ţării, lumii — jurnal naiv, nu în conţinut, ci în formă. E o construcţie aproape perfectă datorită rigurozităţii ei. La **Margareta Sterian,** filmul regretatului Mirel Iliesiu, construcţia este mai simplă, prin acumularea a trei elemente (pictoriţa, atelierul, cărţile ei de poezie), efectul fiind mai puţin spectaculos. Copel Moscu propune în **Seraliştii** o amînare consecventă a finalului, final-aspiraţie, ca mai apoi, odată apărut, să fie contrapunctat, acea lovitură „de teatru" fiind excursia promoţiei la mare... dar iarna! În tot filmul excursia devine pionul central, în jurul ei gravitează şi mina şi şcoala, ea nebifurcîndu-se în multitudinea de imagini, ci rămînînd tot timpul în atenţie. La Adrian Sîrbu în **Aflaţi despre mine...** construcţia înseamnă trei episoade — căminul, balul, plecarea din cămin a unei familii — iar la nivelul benzii sonore există 7 povestiri încrucişate plus o subtitrare (confesiuni mai mult gîndite decît spuse în faţa unui microfon). Construcţia Terezei Barta din **Acei oameni minunaţi...** este demonstrativă, urmărind din aproape în aproape o secvenţă (emblematică în film), anume aceea a reparaţiei tractorului (moment evident mizanscenat), construcţie similară cu **Aritmetică realistă la Seini,** numai că aici la baza demonstraţiei nu stă o secvenţa, ci un interviu.

Porumbeii şi fanfara, filmul lui Jean Petrovici, trebuie amintit nu pentru construcţia lui, ci pentru a aduce şi a ne aduce aminte că facem documentar. Pornind de la o relaţie aproape reportericească (urmărirea repetiţiilor şi a vieţii unor copii din Iaşi care alcătuiesc o fanfară) în timpul filmărilor a apărut acel inedit — o întîmplare (ce s-ar face documentarul fără întîmplări?), anume cuibul de porumbei de sub streaşina Casei Pionierilor unde repeta fanfara. Iată un dat real care putea chiar să fie ignorat. Şi presupun că ar fi fost ignorat dacă am fi avut de la început o construcţie rigidă. De unde tragem concluzia că în documentarul clasic construcţia este făcută „din mers", factorul realitate avînd un mare rol de direcţionare a unui film. Am citat **Porumbeii şi fanfara** ca documentar pur, aşa cum în filmele lor, Paula şi Doru Segal lucrînd cu personaje propun repetarea unor frînturi de viaţă în faţa aparatului, încercînd să păstreze cît mai mare fidelitate între gestul surprins de ochi şi cel prins de aparat. Filmele lor fac parte din familia documentarului adevărat, cu observaţia că ele nu **inventează** spaţii, ci investighează spaţii.

Lipsesc din documentarul românesc construcţia în spirală (gen **Borinage** — Ivens), construcţia pe timpi mari, elipsaţi (**O familie de feroviari** — Karlheinz Mund) — adică reveniri după un timp asupra unor subiecţi filmaţi (la noi Iliesiu a încercat în **Şi ne-om plimba cu barca** o astfel de revenire, dar era o revenire la o idee şi nu chiar la un număr de destine), lipseşte construcţia în episoade fără liant — adică un personaj sau o familie de personaje care leagă episoadele, dar toate aceste construcţii reclamă un timp mare de desfăşurare. Prima menire a documentarului rămîne totuşi arhiva, letopiseţul.

Privită cîndva, „actuala" arhivă va prezenta un timp trăit de cineaşti, o adevărată galerie de portrete de documentarişti. Mizanscena şi construcţia nu vor anula adevărata menire a documentarului — explozia realului!

Numai că nu vom mai avea doar simple „suite" de realităţi, ci şi un comentariu nestingherit asupra vieţii.

Laurenţiu DAMIAN

Cine poate spune exact unde se opreşte documentul şi unde începe ficţiunea? (Ion Fiscuteanu, Rada Istrate, Nicolae Uritescu în *Fapt divers* de Tereza Barta)

D.I.S.

și neuitatele lui „unități de frumusețe".

Cu ambițiosul **Curs de cinematograf** pe care D.I. Suchianu îl publică în 1931, teoria cinematografică autohtonă înregistrează primul ei demers de anvergură, descoperă gustul construcției sistematice (patru ani mai tîrziu, Ion Cantacuzino va da **Uzina de basme**), își concentrează mai decis atenția asupra întrebărilor esențiale suscitate de evoluția filmului ca artă. **Curs de cinematograf** e, fără îndoială, o carte-reper.

„Pivotul artei cinematografice"

Străbătut de o favoare demonstrativă care ne evocă paginile lăsate de întemeietorii teoriei de film, **Curs de cinematograf** își propune să formuleze ceea ce autorul numește „natura proprie a artei ecranului". Sprijinindu-se pe masivele acumulări de fapte puse la dispoziție de exercițiul cronicăresc, reexaminîndu-le acum în lumina reflecției generalizatoare, D.I. Suchianu schițează o succintă poetică a filmului mut (cu două-trei mărunte excepții, problemele estetice ale cinematografului sonor rămîn în afara discuției), o privire de sinteză asupra cuceririlor expresive ale unei întregi practici istorice.

Principalele rezultate ale investigației sînt cuprinse într-un mic „rezumat": „În artă totul depinde de calitatea și cantitatea simbolurilor evocatoare, a detaliilor sugestive. Subiect și anecdotă sînt elemente secundare. Amănuntele de realizare și gradul lor de simbolism determină valoarea artistică. Ele sînt adevăratele «unități de frumusețe»". Cu aceste observații, D.I. Suchianu se plasează în miezul discuției cinematografice europene și o face cu capacitatea de a regîndi „pe cont propriu" cîteva dintre ideile critice cele mai vii ale anilor '20. Cinematograful, notase Jean Epstein încă în 1921, implică „estetica sugestiei", ca, dealtfel, și pe aceea a „metaforelor", a „succesiunii", a „rapidității mentale" (să nu uităm că D.I. Suchianu se oprește frecvent la analiza ideii de viteză); la rîndul ei, Germaine Dulac exaltase nu o dată forța sugestivă a ecranului. Pentru Elie Faure, admirator entuziast al cinematografului american, ca și autorul nostru, „subiectul nu e nimic altceva decît un pretext" (1922). Alte teze susținute de D.I. Suchianu circulă și ele cu succes: în numărul special pe care „Les Cahiers du Mois" îl consacră, în 1925, cinematografului, Blaise Cendrars vorbește despre „alfabetul cinematografic", iar André Harlaire despre „limba cinematografului"; tot în epocă, mulți cineaști și oameni de litere discută raportul dintre film și vis. Să fie **Curs de cinematograf** doar un document al receptivității lui Suchianu la efervescența critică și teoretică a momentului, doar un seismograf al mentalităților și al sensibilității cinematografice din anii '20? Nicidecum, cartea vădește mereu efortul de originalitate și ea are nu puține accente personale. Dintre ele, să reținem acum o observație cu substrat polemic, răspicată afirmare a încrederii autorului în posibilitățile filmului: „Ecranul este o artă neînchipuit de vastă, capabilă să rivalizeze cu cea mai înaltă literatură și, poate, chiar să o întreacă".

D.I. Suchianu descoperă „pivotul artei cinematografice" în „unitatea de frumusețe". Desfășurată metodic, în cercuri concentrice, am spune, teoretizarea ei alcătuiește nucleul vital al cărții. Succesivele circumscrieri ale conceptului insistă în egală măsură asupra esenței dinamice a expresivității filmului și asupra capacității limbajului cinematografic de a dezvolta multiple valori conotative. Transcriem doar una dintre definiții, mai cuprinzătoare și mai nuanțată: „Să ne amintim ce este o «unitate de frumusețe». Un ansamblu de mișcări concrete, de gesturi evocatoare, de atitudini sugestive; lucruri precise care au darul de a trezi în mintea spectatorului o lume întreagă de sentimente și situații

morale. Într-un cuvînt, sînt simboluri reușite, adică semne care au virtutea misterioasă de a crea o atmosferă vastă, plină de amintiri, imagini, idei, tendințe, regrete, dorinți etc., etc.". Dincolo de toate rezervele, mai mult sau mai puțin justificate, pe care le poate trezi, nu trebuie să uităm că demersul lui D.I. Suchianu se încarcă de o semnificație deloc neglijabilă. Ca orizont integrator al discuției din **Curs de cinematograf,** teoretizarea „unității de frumusețe" exprimă o năzuință legitimă: identificarea cît mai precisă a „specificului filmic" în cele mai diverse dintre concretizările, expresiile lui. Dealtfel, Suchianu — cronicarul de film — fusese întotdeauna preocupat de delectarea „cinematograficului", respingînd comentariul pur cultural.

Pariuri cu viitorul

Curs de cinematograf conține o serie de intuiții cu valoare anticipatoare. Sînt neștiutele pariuri ale autorului cu viitorul, am spune. D.I. Suchianu le-a cîștigat datorită nu hazardului, ci clarviziunii și acuității lui de spirit.

Din paragraful dedicat cronologiei în cinematograf desprindem observația fundamentală: „Filmul nu e povestirea unor evenimente, ci **fotografierea unui gînd în exercițiul funcțiunii**". Avem în față o reflecție de o certă forță prospectivă: cînd D.I. Suchianu o așternea pe hîrtie, scrutarea cinematografică a proceselor mentale nu depășise încă stadiul experimentărilor timide, cum o arată încercările lui Griffith sau Delluc, de pildă, nu își dobîndise încă reala consacrare estetică, nu ajunsese încă la complexitate și la rafinament. Admirabil găsită, formula ne trimite cu gîndul la unele tipuri de practică cinematografică de astăzi, interesate cu precădere să surprindă fluxul memoriei, durata interioară. Principalele lor achiziții expresive pot fi descrise cu cuvintele criticului nostru: „prezent, trecut și viitor se încalecă și amestecă necontenit", cum „gîndirea este oarecum terorizată de prezent" și cum „un sentiment al actualului colorează aici toate: amintiri trecute, percepții prezente, previziuni viitoare", înțelegem lesne de ce „această învîrtire a trecutului și viitorului în jurul unei clipe prezente mereu aceeași de la începutul pînă la sfîrșitul filmului este procedeul prin excelență al cinematografului".

O altă observație surprinzătoare e prilejuită de **Pe frontul de vest nimic nou** al lui Lewis Milestone. Socotind că apariția insertului în secvența finală de aici constituie „momentul cel mai emoționant al filmului și, lucru curios, momentul cel mai «cinematografic»", D.I. Suchianu sesizează cu ascuțime una din posibilele resurse expresive ale limbajului pe care cinematograful sonor începuse să îl închege: integrarea cuvîntului **scris** în unitatea audio-vizuală. Spunem „cu ascuțime", pentru că raportarea la istorie acționează, din nou, în favoarea exegetului: la începutul anilor '30 o tentativă ca cea a lui Milestone apare numai cu titlu de excepție; abia cinematograful ultimelor decenii, de la Jean-Luc Godard la Santiago Alvarez,

> **„A avea gust înseamnă a ști judeca. A judeca înseamnă a compara; a compara presupune existența prealabilă a unui cît mai bogat material de comparație; iar acest material nu-l poate da decît cultura".**
>
> ●
>
> **„Odată dezvoltat un gust artistic sigur, folosul moral vine de la sine, ca un fruct care, ajuns la maturație, se desprinde singur de pe cracă".**

îi asigură răspîndirea și vitalitatea. Concluzia la care ajunsese autorul **Cursului de cinematograf** ascunde, de fapt, o profeție: „Cuvîntul tipărit în film nu-i un «rău necesar», ci poate uneori să devină un instrument artistic unic, de o putere evocatoare inegalabilă".

Ar mai fi de remarcat rapida incursiune pe care D.I. Suchianu o face în universul titlurilor de film, originale sau stabilite de distribuitor. O reținem dintr-un singur motiv: în 1931, ingenioasa idee a studierii lor reprezintă un demers inedit (cel puțin pentru reflecția cinematografică autohtonă) și are, fără îndoială, meritul de a semnala existența unei „arii de explorare critică" demnă de a fi luată în seamă, oricît de insignifiantă ar părea la prima vedere. Viabilitatea acestei intuiții avea să fie confirmată peste decenii: în 1970, analiza titlurilor cinematografice reintră în atenție, cum e și firesc, odată cu cercetările datorate grupului de retoricieni de la Liège.

Plăcerea lecturii

Aproape tot timpul, considerațiile teoretice din **Curs de cinematograf** răsar dintr-o vastă rețea de analize de text; cartea foiește de „exemple". Abundența, marea lor pondere în economia ansamblului vin să răspundă exigenței pe care D.I. Suchianu o transformase într-o adevărată deviză: „Tot ce se afirmă trebuie probat cu fapte". În același timp, ele răsfrîng, desigur, și acea nevoie instinctivă a criticului de a păși pe terenul ferm al concretului. Mărturisind plăcerea lecturii, întreprins cu o neascunsă voluptate, comentariul e mereu minuțios, neașteptat, subtil, capabil să discearnă articulațiile cele mai fine ale textului și să-i înfățișeze, fără să se teamă de „descriptivism" și de „explicații", funcționarea expresivă. Vocația analitică se vede slujită în chip fericit de mobilitatea și de plasticitatea evocatoare a scrisului eseistic. Cu un debit cuceritor, plină de imaginație și de temperament, explozie de pasionalitate (inclusiv de capricii umorale) și de inteligență pătrunzătoare, eseistica lui Suchianu cultivă, uneori cu o pitorească ostentație, tonul colocvial (atît de des invocata ei oralitate nu stă, oare, la temelia uneia dintre tradițiile criticii noastre cinematografice?), are întotdeauna un aer destins, o încîntătoare lipsă de crispare, știe să stabilească instantaneu legătura cu cititorul. Nimic nu rămîne mai străin de paginile lui D.I. Suchianu ca „morga de pontif", pe care a vestejit-o adesea, ca gesticulația solemnă, ca obsesia dicțiunii „nobile".

Pentru comunicarea vie a ideii, esențial se dovedește darul eseistului de a fixa intuiția critică într-o formulă pregnantă. Citățm la întîmplare: Malec e „o inimă pură și cavalerească, mișcată de un corp caraghios și de o inteligență utopică"; altundeva sînt amintite „acele poeme de pumni și căzături, de piruete și grimase care sînt comediile lui Chaplin sau Harold Lloyd"; „un detectiv — aflăm despre eroul tradițional al filmelor polițiste — este incarnația omenească a unei inteligențe pure, care în loc de sufiet personal are o anumită anecdotă trăită de alții"; unul dintre nenumăratele șabloane ale producției hollywoodiene propune imaginea unui „june mușchiulos ducînd printre flăcări pe o tînără fată în brațe, cu aerul țanțoș al unui chelner cu tava". Exemplele ar putea continua, la fel de seducătoare prin nota lirică, scînteierea paradoxală sau accentul malițios al descrierii. Ca puțini alții dintre confrații săi de ieri și de azi, autorul **Cursului de cinematograf** și-a cristalizat un stil critic de o puternică originalitate.

George LITTERA

Un film admirabil suspendat de privirea unui copil *(Witness)* de Peter Weir cu Harrison Ford și Kelly Mc Gillis și „copilul care a văzut totul")

Cannes '85

Copilul antidot al angoasei

Niciodată un festival n-a fost în asemenea măsură „funcție de copil"

Copilul, marele depanator

Junele. Emir Kusturica. Laureatul celei de-a 38-a ediții a Cannes-ului nu este chiar atît de anonim, pe cît s-a spus. Lumea cinefililor și a festivalurilor îl cunoaște destul de bine. În calitate de amator, liceanul a primit multe premii pentru „filme de club de nivel național". Nostimadă! Și-a întrerupt activitatea de realizator de filme ca să se ducă să studieze cum se realizează un film. A studiat la Praga cu Otakar Vavra. Pentru filmul de studenție **Guernica** a primit marele premiu al Festivalului internațional al studenților de la Karlovy-Vary (1978). Întors în orașul de baștină, Sarajevo, a început să lucreze pentru TV. Filmul **Titanic Bar,** premiul întîi la Festivalul de filme-tv de la Portoroz. În 1981, primul film de ficțiune **Ți-aduci aminte de Dolly Bell?** Potop de premii: Leul de aur la Veneția; Premiul FIPRESCI; premiul AGIS (al distribuitorilor); premiul CIDALC; premiul presei; premii la diferite festivaluri; distribuit în 30 de țări etc.

Tăticu' e-n voiaj d-afaceri — Palme d'or-ul! — se petrece la Sarajevo, în anii '50. Ce poate aduce inedit un cineast care la sfîrșitul acestei mult ob-

sedante decade avea doar 5 ani (n. 1955)?

Un tînăr care, iată-l, la conferința de presă, e întrebat ce-a însemnat pentru el acea epocă. Răspunsul e în spiritul operei sale autosubintitulată „un film istoric cu umor": „pentru mine, cel mai important eveniment al acelor ani a fost cînd echipa cutare a bătut la fotbal pe echipa cutare". Răspunsul trebuie reținut, dar nu trebuie înțeles ad litteram. Deci, indispensabila întrebare: ce-aduce nou?

— Privirea!

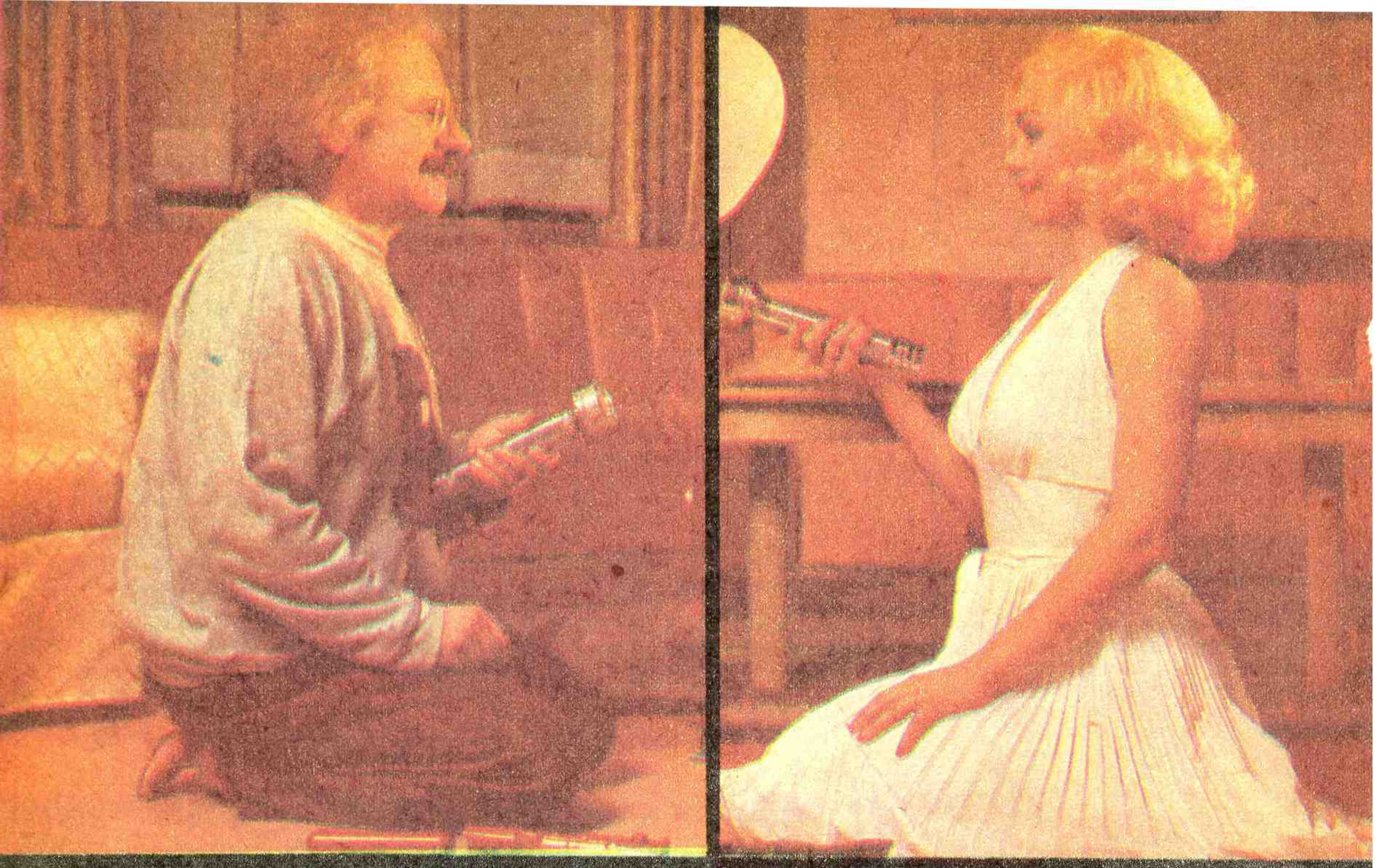
Privirea unui puști, un Malik îndesat, cam precoce, cam obrăznicătură, cam somnambul, un fel de Zazi în metro, numai că la Sarajevo nu e încă metrou, dar e tren, trenul cu care tăticu voiajează de obicei, trenul cu care o să plece și în călătorie de afaceri. El cu mama o să-l viziteze „acolo". De ce-a slăbit tăticu așa de rău? Trecute prin retina acestui Stan-și-Bran de șase ani, conflicte cunoscute și paracunoscute se curăță, se primenesc. Schemele mari pierd rigiditatea, se umplu de viață. Și schemele mari — istorice, dacă vreți — dar și cele „mici" — portretul în grup al unei familii balcanice: tatăl cam libovnic, mama răbdătoare, dar la o adică îi scapă mîna în cocul rivalei, unchi „buni", întorși de la armata cu tot felul de goange, mătuși cu secrete, nunți cu scandal, fratele mai mare cu acordeonul, vecini cu ghitara (cichita! cichita!), Dunărea albastră la patefon. Băiatul vede tot, înțelege tot. Sub ochii lui e chiar totul: dramele infidelităților majore și ale celor mărunte, arbitrarul, suspiciunea, răzbunarea, frica, boala incurabilă, moartea. Acest fraged, senzitiv ego infantil, acest Malik mucalit filtrează totul, face ca totul să fie surprinzător, „Altfel". Nu-i singurul copil din festival, și cu atît mai puțin din istoria palmaresului. Niciodată însă în vreo ediție, copilul n-a ocupat un rol mai decisiv ca anul acesta. Niciodată un festival n-a fost în asemenea măsură „funcție de copil".

În **Witness** de Peter Weir acțiunea este suspendată tot de privirea unui copil, un Malik mai tăcut, mai interiorizat, mai sperios. Are și de ce. Tatăl i-a murit și mama îl scoate pentru prima oară din satul lui. Nu e o călătorie de plăcere. Ei sînt Amishi, și Amishii nu-și părăsesc fermele decît de nevoie. Astea sînt comandamentele comunității: fără radio, fără televizor, fără telefon, fără încălzire centrală, fără automobil, fără oglinzi, fără „toalete interioare". Bărbații însurați își rad mustățile, dar își lasă barbă și n-au voie s-o potrivească. Părul lung și cărare la mijloc. Americanilor le spun englezi.

...Este, deci, un caz de forță majoră. Tînăra văduvă pleacă să-și vadă sora. Trebuie să schimbe trenul la Philadelphia. Trenul întîrzie. Copilul se plictisește. Copilul se duce la toaletă. Oroare! La toaletă se petrece o crimă. Mortul e un inspector de poliție. Copilul e singurul martor. Un martor cu o pălărie mare, prea mare, neagră, îndesată pe frunte. La început, un martor înspăimîntat, pe urmă un martor din ce în ce mai util, mai brav. El o să-l pună pe pistă pe Harrison Ford, „polițistul curat" căzut în plasa poliției corupte, el o să-i supravegheze retragerea strategică, deghizarea în Amish (sculatul de dimineață, mulgerea vacilor, cartușele uitate într-un borcan cu făină și oare travestiul n-o să-i deschidă gustul pentru „o altă viață"?) Tot el, copilul, o să-l salveze, bineînțeles, în ultima clipă, atunci cînd o să înțelegem că, ieșind din schema polițist-ului, martorul a devenit judecător și că el judecă, de fapt, nu un fapt criminalist, ci două moduri de a fi și de a avea.

În **Masca** de Peter Bogdanovich, copilul nu judecă, dar el este materialul judiciar al unui proces. Mai clar, ne aflăm în fața unei ființe tragice. Un caz medical care apare extrem de rar. O dată la 20 milioane pămînteni: craniodiaphyseal dysplasia! Asta înseamnă că două gene barbare fac să se depună o cantitate excesivă de calciu pe craniu. Creatura ia un aspect leonin, capul devine de două ori mai mare. Apasă pe coloană. Apasă și omoară. Pînă acum, supraviețuitorii n-au trecut de opt ani. Acum avem de-a face cu un supraviețuitor nu rar, ci unic, un băiat de 15 ani care are toate datele adolescentului american: îi place rock-ul — îl și cheamă Rocky — îi place baseball-ul, îi place să facă planuri pentru o călătorie în Europa, iar în plus este un superdotat. Ce importă! Cînd nu se sperie, trecătorii își bat joc de Rocky, directorii de școală ezită să-l înscrie în catalog, în general oamenii îl ocolesc fără răutate, dar cu o anume teamă superstițioasă. De obicei, asemenea copii se abandonează în rezervațiile calamităților genetice. Să-l abandoneze? Niciodată! Mama lui Rocky (în acest ambiguu caracter stă și savoarea și salvarea filmului), mama, zic, este o femeie hiper modernă. Fiică a anilor '60, ea trăiește azi într-o fostă bandă de Hell's Angels. Prietenii ei sînt echipați cu faimoasele costume din piele neagră, costumele lor au un ecuson pe care scrie „1%" (1% procentajul de criminali) și altul pe care scrie „13" (a treisprezecea literă din alfabet, adică „m", m de la marijuana), dar foștii îngeri ai infernului au cam obosit, au cam îmbătrînit și deși motocicletele, cu momonice pîrîituri, mai izbutesc să înnebunească un cartier, se vede bine că s-au cam lăsat de meserie. În orice caz, de-a lungul filmului ei nu fac altceva decît să apară, ca niște adevărați arhangheli ai bunătății, ori de cîte ori Rocky trebuie depanat, (de pildă cînd se îndrăgostește de-o fetiță

Acum 20 de ani era ironizat pentru westernurile spaghetti. Azi face „western structuralist" și e omagiat de Cinemateca franceză (Clint Eastwood în *Călărețul palid*)



El reprezintă mitul Einstein, ea mitul Marilyn Monroe
***(Insignificance* de Nicolas Roeg)**

oarbă, dar părinții nevăzătoarei sînt prea bogați ca să nu fie cruzi), ori de cîte ori la orizont se ridică o primejdie pentru mama, o furtunoasă Mere Courage, în mini-jupă, cu moravuri laxe, cu droguri în poșetă. Ea e interpretată de celebra cîntăreață Cher și cîtă pasiune și cîtă dulceață în această femeie care înjură ca la ușa cortului, se-mbracă în stilul „Americii fantastice", și-și apără puiul ca o leoaică tînără cu coamă roșie, creața.

Cazul e real — mama din viața a devenit co-scenaristă și a fost adusă pe coastă ca să depună mărturie. Așa s-a întîmplat și cu părinții din **Missing** de Costa Gavras. De două ori ingrată misiune. Ingrată din motive sentimentale, pentru că Rocky a fost o excepție, dar o excepție care n-a putut depăși 15 ani. Se vorbește, deci, de un copil dispărut de curînd. Ingrată și pentru că, volens nolens, trebuie să participe la un scandal postum. Regizorul a dat în judecată pe producător pentru mai multe motive, cel mai important fiind acela că a înlocuit rockurile lui Bruce Springsten, idolul lui Rocky, cu rockurile lui Bob Seger, care n-a fost idolul protagonistului, dar s-a dovedit o persoană mai modestă cînd a fost vorba de drepturile de autor. Asta da, dispută. Prin urmare, proces judiciar.

Marele proces al filmului — din fericire — nu-i nici judiciar, nici medical. E, firește, un proces moral. Ca și în **Elephant Man** de Lynch, ca și în **Birdy** de Parker, întrebarea imediată ce se întîmplă cu asemenea dezmoșteniți ai vieții? trece într-o întrebare mai cuprinzătoare: cum se acceptă diferența într-o lume din ce în ce mai uniformizată?

Bogdanovich n-a propus nici chiar în marile lui succese **Ce se întîmplă, doctore? Luna de hîrtie, Nickelodeon**, viziuni din cale afară de originale. Prea multă personalitate n-a făcut niciodată casă bună cu box-office-ul. Masca e prototipul filmului de succes transoceanic: subiect senzațional, un anume mediu fantast — exotism interior ca să zic așa — muzică dinamică și dinamizatoare, plus o saună de „bune sentimente". Francuzii, bineînțeles, ironizează: „e un film bolnav de bunătate. Autorii merită să fie despăgubiți de securitatea socială". Dar după asemenea filme America se dă în vînt. Și dacă — asta-i logica festivalurilor — filmul **Birdy** a fost trimis la Cannes pentru că n-a avut succes în țara natală, filmul **Masca** a fost trimis tocmai pentru că a avut — și are — un succes răsunător.

Cu **Istoria oficială** de Luiz Puenzo copilul, respectiv o fetiță de șase ani, obligă filmul să treacă în zona celor mai fățișe și mai fierbinți conflicte politice. Despre ce este vorba în această producție argentiniană — argentiniană? de ani și ani de zile despre această cinematografie nu se suflă o vorbă — filmul nu pare așteptat de nimeni, și ce plăcute sînt peliculele neprecedate de „tam-tam-ul mediatic", exclamă cineva.

Filmul începe ca o istorioară intimistă (intimism „acolo"?). Un apartament mai mult decît confortabil. O bonă. O fetiță. Mama fetiței apare iubitoare și surescitată. Se-apropie aniversarea. Ce cadouri să cumpărăm pentru Gabi? Pe cine invităm de ziua lui Gabi? Ce minunății inventăm pentru Gabi...? Mama — am văzut din primele cadre filmate într-o școală, în curte, la careu, la ora imnului național — e profesoară, o profesoară trecută de patruzeci de ani, dar nu mult. „O doamnă bine". O doamnă care învață băieții istoria oficială. Băieții ricanează. Băieții o șicanează. De unde senzația asta că da, e posibil, ceva să nu fie așa cum scrie la carte?... Dar se apropie aniversarea fetiței. Ce coincidență, acum e și aniversarea terminării liceului, una din acele sărbători — o dată la deceniu — care obligă la bilanțuri. Profesoara n-are prea multe de povestit. Ea o are pe Gabi. Ajunge. Sînt însă colege, fata prietena din adolescență, acum e pe cale să se refacă... da, de unde?... e suficient un pahar în plus, criza izbucnește... Povestiri? Coșmarurile pot fi transformate în „povestiri"? Anchetele, torturile, închisorile, geamătul femeilor violate, nașterile în camere cu zăbrele, mamele în fața plutoanelor de execuție, țipetele lor, plînsetele copiilor... Dar ce făceau cu ei? Îi dau! Îi dau persoanelor de încredere care voiau să adopte un orfan. Inițial, filmul s-a numit **Dispăruții**. Cine sînt „dispăruții"? Realizatorul nu se gră-

beşte să răspundă. Filează. In jurul unui cerc cu raza mică, raza unui apartament „mai mult decît confortabil", desenează alt cerc, şcoala, şcoala care devine din ce în ce mai puţin confortabilă, apoi alt cerc, cercul soţului P.D.G. la o multinaţionala — de ce atîtea chipuri ciudate în jurul lui? de ce-i nevoie de atîtea fraze codificate? — apoi alt cerc, cercul trasat într-o noapte de criză de o prietenă care nu-şi poate reveni". Să fie adevărată povestea cu copiii dispăruţi?

Profesoara părăseşte teritoriul „istoriei oficiale", străbătut pînă acum cu atîta siguranţă. Începe să se întrebe. Începe să răscolească, mai întîi în hăinuţele cu care a fost adusă Gabi „atunci". Ea le împachetase şi le păstra cu sfinţenie. Apoi începe să răscolească mai departe, în anturajul unui soţ tandru dar ocupat, prea ocupat — cu ce se ocupă el „în fond" — un soţ care parcă o minte — o minte sau o cruţă? — în orice caz, e limpede, nu vrea să-i spună de unde a luat-o pe Gabi, ce scria în fişa ei? Are sau nu are părinţi?

Şi, iată un film intimist transformîndu-se, încetul cu încetul, într-un film politic. „Primul film de reflecţie politică" cum spun autorii — selecţia unei ţări convalescente. Dictatura militară a făcut-o să sîngereze. Luis Puenzo se referă mai ales la acea hemoragie internă care nu s-a văzut cu ochiul liber. Închisorile şi copiii dispăruţi — ca şi lagărele hitleriste la timpul lor (ce exprimare idioată? Cum o să existe un timp al lagărelor?) pentru zdrobitoarea majoritate a contemporanilor au fost un mister camuflat de multiplele straturi ale fricii. Descoperind istoria secretă, părăsind deci, istoria oficială, o profesoară face un act de de-mascare şi în acelaşi timp de autoculpabilizare. Interpreta Norma Aleandro, reîntoarsă în ţara ei, după zece ani de exil (la Madrid) încearcă să explice şi să se explice. Această Magnani argentiniană vorbeşte ca Passionaria: vinovaţi şi victime în acelaşi timp? Da! Fiindcă nimeni nu trăieşte în afara ambiguităţii, „subtilitatea acestei ambiguităţi eu o simt ca pe odoarea morţii (odor de muerte)".

Cînd nu e vorba de recursul la copil, e vorba de recursul la copilărie. Efectul Freud cu întîrziere! Mai toate marile filme şi în orice caz toate filmele cu „un personaj central" fac efortul să ne explice protagonistul prin prisma copilăriei. **Birdy** (Parker) vrea să zboare, vrea să se mute în ceruri ca o pasăre fiindcă nu-i place pe pămînt, îi repugnă cicălirea mamei, blîndeţea neputincioasă a tatei, urăşte suburbia, maidanul vecin, colegele prea grăsuţe, prea pragmatice. **Colonelul Redl** (Szabo) se înscrie la şcoala trădării de mic. Băieţelul cu chip de înger scrie versuri exaltante despre un împărat nevăzut, necunoscut. Profesorii, părinţii sînt fericiţi. „Are talent". Ei nu văd că şcolarul are mai ales dor de ducă. Sărăcia părinţilor îl umileşte. Nici el nu înţelege bine ce face. În realitate, caută o ieşire. Cînd, în sfîrşit, ajunge la colegiu, aţa îl trage, bineînţeles, spre cel mai de vază dintre colegi. Vacanţele şi le petrece nu în satul natal, ci la castel, la prieten, în marele salon, printre mobile aurite, perdele de catifea, cîini de vînătoare. Îi place, mai ales, un serviciu de kirsch: băutura într-un butoiaş de cristal cu o cana de aur. Îi place mai ales acea cana de aur. „E chiar de aur?" Şi el are acum uniformă cu multe fireturi. Sînt de aur? Nu, nu sînt de aur. Vor fi. Deocamdată comandantul şcolii îl cheamă să-l anunţe. „tatăl tău a murit!" Vestea e tristă, dar cum să părăseşti şcoala tocmai acum cînd se face sărbătorirea aceluiaşi nevăzut, neştiut împărat? Micuţul Redl cere, deci, permisiunea să rămînă. „Pentru împărat!" Comandantul şcolii rămîne cu gura căscată. El e uns cu toate alifiile, dar o asemenea lovitură nici chiar el nu şi-o putea imagina. Va să zică, micul Redl are un viitor chiar de aur. Să-i strîngă mîna sau să-i întoarcă spatele, scîrbit?

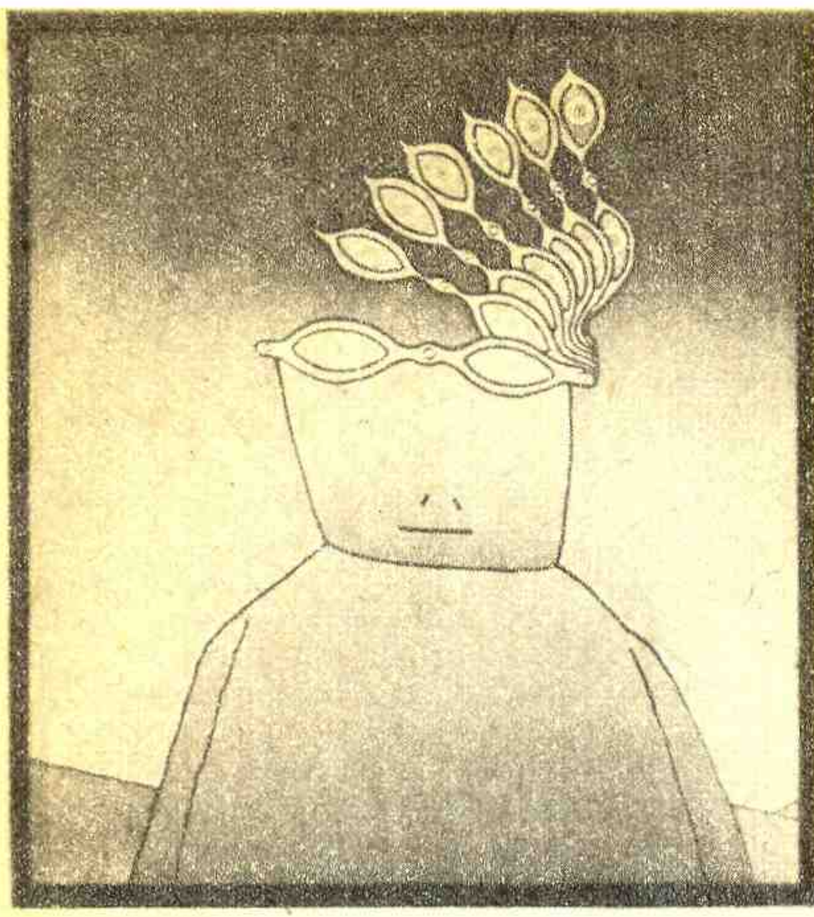
Apelarea la copil se face uneori „la propriu", în sensul că Boorman pentru superproducţia sa **Pădurea de smarald** apelează direct la propriul fiu. El, Boorman, a filmat întotdeauna în familie". Nu e un original. De la Chaplin la Fonda, de la Montand-Signoret-Allégret la Morgan-Oury et comp.; de la Douglas citire, de la Ryan O'Neal citire, de la Garland-Minnelli... dar cîte nume, cîte nume nu pot fi invocate? Din ce în ce mai apăsat, gloriile cinematografice au la bază clanul. Pe vremuri, imperiile se clădeau pe o mare avere. Azi piatra unui imperiu poate fi un mare nume. Dar nu asta interesează aici. Interesează, poate, următoarea constatare: copilul nu mai e privit doar ca o virtualitate. El nu mai e doar viitorul. „Să aşteptăm trecerea anilor ca el să preia făclia!" Nu mai e timp de aşteptat. El, copilul, trebuie pus în lucrare de pe acum, pentru că acum el pare cel mai sigur antidot al angoaselor de toate tipurile.

Privind **Aurora** de Maurizio Ponzi, filmul în care Sophia Loren joacă împreună cu fiul său — ea este servantă într-un hotel, iar el este orb; doctorii îi dau o şansă, dar preţul operaţiei este exorbitant; întreprinzătoarea meridională are o idee în viaţa ei — viaţa unei femei într-un hotel întotdeauna plin de bărbaţi în trecere — sînt atîtea nume bine situate; un faimos medic, un mare industriaş poate să facă, nu-i aşa, un cadou unui fiu care a apărut pe lume fără ca el să ştie şi care pînă acum nu l-a supărat cu nimic — privind, spun, acest film înţelegi ceva dureros şi tandru. E mai mult ca sigur că starul nu a luat în calcul acest ceva. Ea, marea vedetă, a crezut că-şi lansează puiul. Dar, în realitate, el o re-lansează pe ea. În orice caz încearcă.

Încearcă, aşa cum încearcă toţi copiii de pe ecran să salveze ce se mai poate salva. Nu cu multă vreme în urmă, un film cu copii era un film de copii. Adultul intervenea doar ca să strice feeria. Raporturile s-au tulburat. Azi, copilul intervine în lumea celor adulţi ca să diminueze coşmarul. Un film cu copii nu numai că nu e „de copii", dar adesea devine interzis minorilor (nu s-a întîmplat asta cu Brooke Shields care n-a avut voie să asiste la proiecţia filmului **Mititica** de Louis Malle în care era protagonistă?) Copilul e adus — îmi vine să spun e pus la bătaie" — într-o triplă calitate: de element de contrast; de ultimă resursă; de micul mare depanator.

Ecaterina OPROIU

Woody Allen aduce pe coastă o capodoperă
(Roza purpurie din Cairo
cu Mia Farrow şi Gils Sheperd)



Nouă decenii de cinema

„Am visat că cinematograful ar fi putut, ar fi trebuit să învețe oamenii, să-i învețe lucruri într-un fel mai pregnant, mai direct... Cînd filmul a devenit o industrie de distracții, am părăsit jocul..."

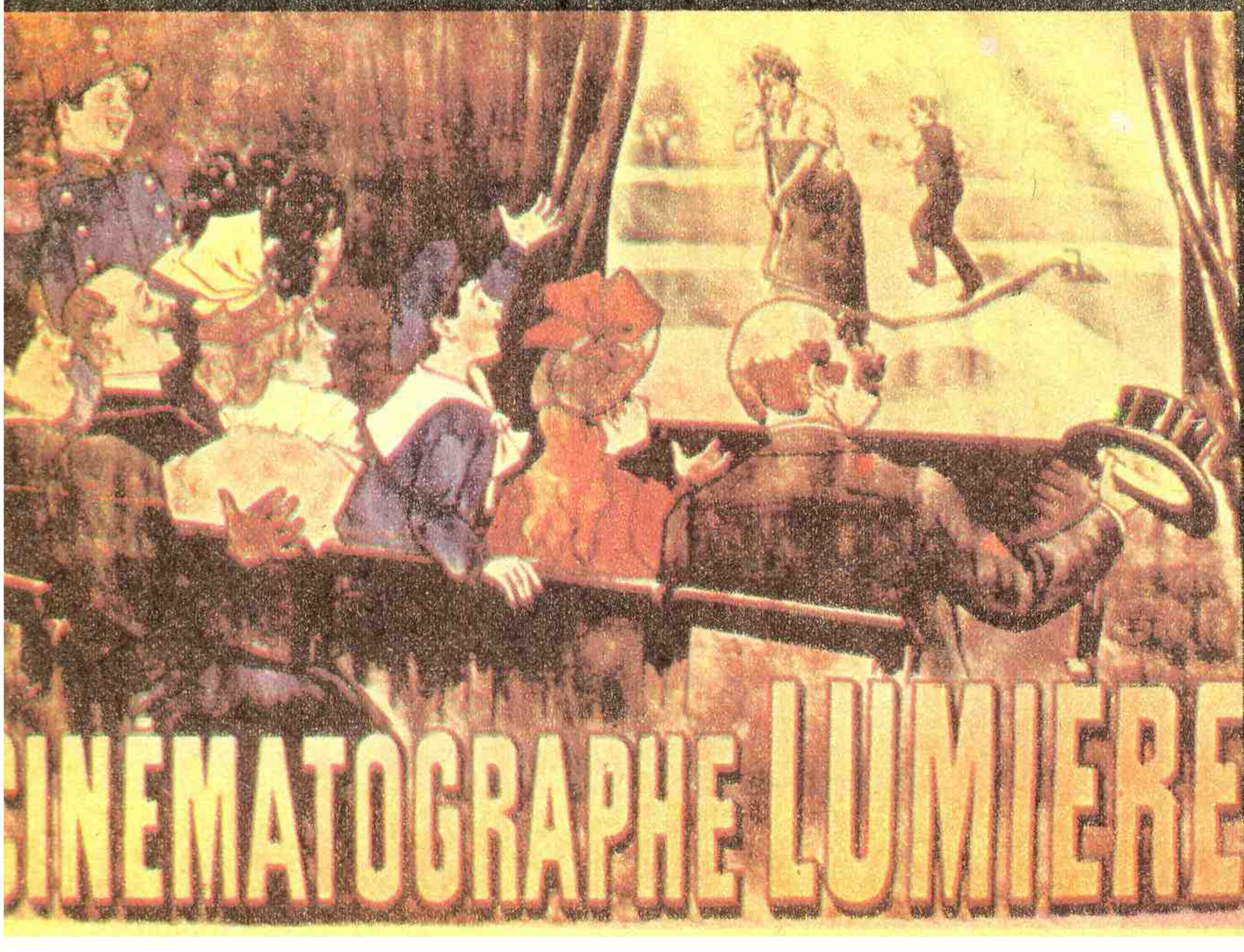
T.A. EDISON

●

M-am considerat întotdeauna un cercetător științific, niciodată nu am dorit să mă implic în ceea ce a devenit „industria" filmului.

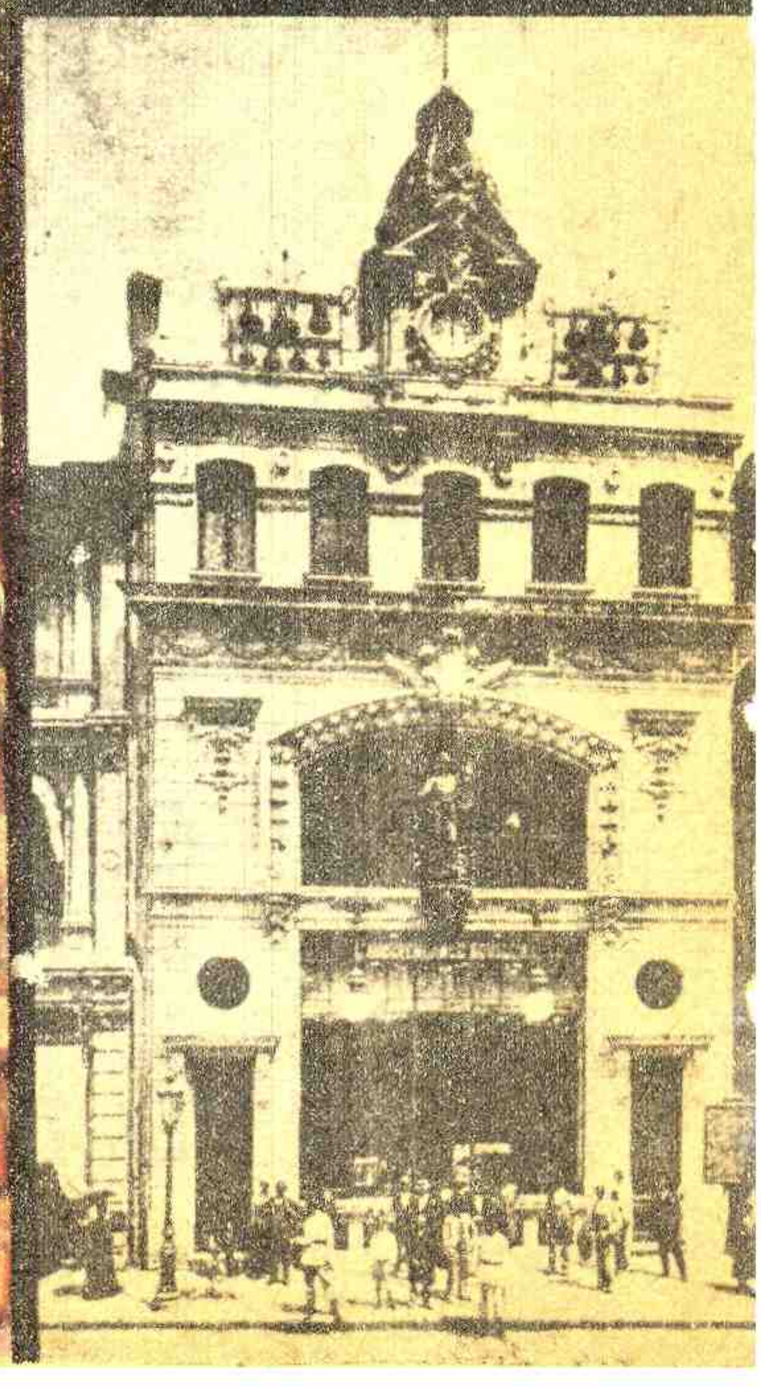
Louis LUMIÈRE

Unul dintre primele afișe semnate de Chéret pentru invenția lui Lumière se inspira din atmosfera deja retro a pînzelor lui Toulouse-Lautrec.



CINÉMATOGRAPHE LUMIÈRE

Prima proiecție cinematografică din România a avut loc la București, pe calea Victoriei, în clădirea ziarului „L'indépendance roumaine"



Deceniul I

1895-1905

Se naşte o nouă artă

În cinematograf, poate mai mult decît în alte domenii, noţiunea de „prim, primul, prima" este foarte relativă. Astfel toate istoriile de film consideră că:

• Locul şi data de naştere a cinematografului este Paris, 28 decembrie 1895, iar părinţii săi sînt francezii Louis şi Auguste Lumière. • Deşi americanul Thomas Alva Edison, supranumit şi „Vrăjitorul din Menlo Park", inventează încă din 1893 kinetophonographul care „trebuie să fie pentru ochi ceea ce este fonograful pentru ureche" şi cu care Edison realizează adevărate filme în primul studio din lume — Black Maria — construit special în acest scop. Numai ca prima proiecţie publică organizată de Edison este cu patru luni ulterioară (23 aprilie 1896) celei a fraţilor Lumière. • La titlul de inventator al cinematografului candidează şi germanul Max Skladanovski, inventatorul bioscopului, care la 1 noiembrie 1895 prezintă în public un program de opt filme. • Totuşi primul film din istoria cinematografului rămîne tot **Ieşirea din Uzinele Lumière,** deşi, în Anglia R.W. Paul filmează în acelaşi timp la Dover, **Peisajul marin.**

• Emisarii lui Lumière se răspîndesc în lume cu viteza luminii pentru a prezenta primul program de filme în marile metropole (în ordine cronologică): Alexandria, Londra, Bruxelles, Viena, Milano, Budapesta, Berlin, Geneva, Petersburg, Madrid, Belgrad, **Bucureşti (27 mai 1896),** Bombay, Schweiningen, Malmö, Lisabona, Helsinki, Rio de Janeiro, Montevideo, Shanghai, Buenos Aires, Mexico, Cracovia, Istanbul. • Concomitent cu proiecţiile, demonstratorii realizează şi primele actualităţi locale care pot fi considerate primele documente cinematografice, fie că este vorba despre distracţiile din Prater, de încoronarea ţarului Nicolae al II-lea sau de trupa de dansatoare cubaneze Maria Tuban.

• Primele actualităţi româneşti (1897) sînt filmate de un tînăr fotograf, pe nume Paul Menu, care se opreşte asupra unor evenimente nu lipsite de spectaculos: aniversarea Independenţei, tîrgul Moşilor, cursele de pe hipodromul Băneasa, inundaţiile de la Galaţi.

• La Paris, Georges Méliès abandonează prestidigitaţia şi trucurile teatrale în favoarea iluziilor cinematografice şi inventează filmul cu trucaje **(Dispariţia unei doamne la Robert Houdin).**

• Prima utilizare a grosplanului îi aparţine lui Edison şi imortalizează un sărut. Protagonişti — două celebrităţi de pe Broadway: May Irwin şi John C. Rise.

• Deşi rudimente comice au existat deja în **Grădinarul stropit** al fraţilor Lumière, primul creator de comedie cinematografică este acreditat a fi londonezul R.W. Paul, cel care în 1897 oferă în **Cealul gemenilor** şi primul exemplu de prim plan.

• Primul film sportiv este totodată şi primul lung metraj din istoria cinematografului: 1 200 metri pentru a înregistra pe peliculă meciul de box dintre americanii J.M. Corbett şi Bob Fitzsimonsl • Incendiul provocat la Bazar de la Charité din Paris de explozia unei lămpi de la aparatul de proiecţie dovedeşte că cinematograful poate fi o jucărie periculoasă. • Polonezul Boleslaw Matuszewski publică la Paris una dintre primele lucrări teoretice despre noua artă: „Fotografia animată, ce e ea, ce trebuie să fie". • Primul scriitor cronicar de film este Maxim Gorki (1896).

• Savantul român profesor doctor Gheorghe Marinescu, creează genul filmului ştiinţific (1898). • William H. Selig, cel care în 1909 va fi primul producător ce îşi va instala un studiou la Hollywood, realizează la Chicago un prim film de urmărire: **Vagabondul şi cîinele** (1898). • Dintr-o simplă secretară la compania franceză Gaumont, Alice Guy devine prima femeie-regizor din lume. • Reportajul cinematografic de război se naşte în Transvaal, unde John Bennett Stanford filmează războiul burilor. • Francezul Ferdinand Zecca, angajat al firmei Pathé, deschide seria melodramelor populare cu **Povestea unei crime** (1901). El este şi autorul primelor ecranizări după Emile Zola: **Victimele alcoolismului** (1902) şi **Greva** (1904) după „Otrava" şi respectiv „Germinal". • Edwin S. Porter se recomandă a fi primul cineast american care a intuit importanţa montajului ca mijloc narativ. • Englezii Albert Smith şi Charles Urban construiesc la Brighton un studiou ale cărui filme conţin în embrion datele cinematografului modern: filmări în aer liber, acţiuni simultane, travelinguri cu valoare dramatică, alternări de planuri generale cu prim planuri.

Deceniul II

1905-1915

O minune longevivă

După primii zece ani, cînd lumea a băgat de seamă că cinematograful nu este o simplă minune, care ca orice minune durează doar trei zile, ci o sursă de cîştig pentru cei ce investesc, o sursă de celebritate pentru cei care îl fac şi o sursă de divertisment pentru cei care îl privesc, deci după primii zece ani apar viitorii clasici ai unei arte, care nu ştie încă bine pe ce lume se află, darămite să se gîndească la clasicism.

• La Paris, Gabriel Maximilien Leuvielle, un june subţirel şi cu mustăcioară, care joacă seară de seară pe scenele teatrelor de bulevard şi de varietăţi, îşi găseşte ca ocupaţie diurnă cinematograful, unde însă adoptă un alt nume — Max Linder. Aventurile comice ale personajului său, (un dandy spilcuit din înalta societate) le anticipează pe cele ale lui Sennett şi Chaplin. • Ei îşi fac apariţia cîţiva ani mai tîrziu — Sennett în 1908, Chaplin în 1913. În scurtă vreme, Sennett se metamorfozează dintr-un actoraş curios şi dornic să se iniţieze în tainele filmului în marele boss de la Compania Keystone şi rege al slapstick-ului. El îl descoperă pe Chaplin al cărui prim film — **Lupta pentru existenţă** —îl decepţionează. Puşlamaua paşnică, purtînd joben, monoclu şi mustaţă pe oală, nu anunţă prin nimic apariţia „celui mai mare clovn al ecranului din toate timpurile".

• În 1907, un tînăr actor cu veleităţi de scriitor, pe nume David Ward Griffith, doreşte să ecranizeze „Tosca" dar se mulţumeşte cu **Aventurile lui Dollie,** în care prima sa soţie, Linda Arvidson, interpretează rolul unei fetiţe răpită de ţigani.

• Ceea ce Griffith face pentru arta regiei, Thomas Ince face pentru arta producerii filmelor şi mai ales a westernurilor pentru care achiziţionează 20 000 pogoane de pămînt, construieşte un studio (Inceville), dresează cai şi bizoni, scrie scenarii, regizează sau supervizează munca altor realizatori aleşi de el cu multă grijă. Contemporanii (Louis Delluc) îl consideră

→

▲ *Independența României:* **premieră 1 septembrie 1912 la cinema Bulevard-Palace (sala Eforie) — rulează pînă la 22 septembrie. Filmul este reluat apoi în diferite cinematografe și rămîne pe ecrane pînă în 1916. Reclama epocii: „Film de mare artă și senzație patriotică"** ▼

Chaplin i-a spus: „Fără dumneata, domnule Linder, nu aș fi făcut niciodată cinema, ați fost maestrul meu". „Da, dar acum eu sînt cel care vă urmez lecțiile", i-a răspuns Max Linder (în fotografie) ▼

„primul profet al ecranului", posteritatea (Jean Mitry) doar „primul lui dramaturg".

● Din dorința de a da noii arte o solidă bază artistică, actorii francezi Le Bargy și Albert Lambert și dramaturgul Henri Lavedan înființează societatea Film d'Art, menită să transpună pe ecran piese de teatru. Cel mai celebru rămîne filmul **Asasinarea ducelui de Guise** de André Calmettes (1908). ● Ca reacție la teatralizarea cinematografului, Louis Feuillade lansează, trei ani mai tîrziu, seria de filme intitulată generic **Viața așa cum e,** încercare de a face din filme niște felii de viață. ● Stuart Blackton, considerat un Griffith al animației, aplică pentru prima oară tehnica filmării imagine cu imagine **(Casa cu fantome** — 1906), descoperă planul apropiat și pune mare preț pe montaj. ● În timp ce corespondentul lui de peste ocean — Emile Cohl — este primul care inventează un personaj de desen animat — Fantoche (1908).

● La Svenska Bio, apar aproape concomitent două nume noi — Victor Sjöström și Mauritz Stiller — care vor duce cinematograful suedez pe culmile celebrității. Pentru început ei se mulțumesc să-și facă mîna cu comedii și drame sentimentale. ● Unul dintre primii Pygmalioni ai cinematografului (comparabil cu Stiller sau Sternberg) este regizorul danez Urban Gad care face din Asta Nielsen „O Eleonoră Duse a nordului". Primul lor film: **Abisul** (1910).

● Cu **Aventurile lui Nick Carter** de Victorin Jasset (1908) este lansată moda serialelor ce-și va găsi un public numeros atît în America cît și în Europa, consacrînd regizori (Louis Feuillade, Louis Gasnier) și vedete (Pearl White, René Navarre) specializate. ● Filmul de epocă în grandioase decoruri tridimensionale, cu sute de figuranți și investiții uriașe se naște în Italia. După **Ultimele zile ale orașului Pompei** de Luigi Maggi (1908) și **Quo vadis** de Enrico Guazzoni, Giovanni Pastrone creează modelul genului: **Cabiria.** Chiar dacă nu e chiar „prima operă de artă cinematografică din lume", cum îl consideră un istoric italian, **Cabiria** rămîne una dintre cele mai importante opere ale acestui deceniu.

● La București, după o primă încercare cu *Amor Fatal,* **Grigore Brezeanu, cu concursul unor actori de la Teatrul Național (Aristide Demetriade, Constantin Nottara, Aristizza Romanescu) realizează filmul istoric** *Independența României* **(1912).**

● „Logodnica Americii", „fata cu bucle blonde" sau „micuța Mary" sînt formulele publicitare care susțin cariera celei mai celebre vedete feminine americane din această perioadă de început: Mary Pickford (alias Gladys Smith). Pe ecran întruchiparea nevinovăției copilărești, plină de naturalețe și de spontaneitate, „micuța Mary" este în viață o femeie de afaceri deosebit de versată care în decurs de cîțiva ani ajunge una dintre cele mai bine plătite actrițe americane ● Ea este aceea care schimbă și soarta surorilor Lilian și Dorothy Gish prezentîndu-le lui Griffith, care le distribuie în 1912 în **Dușmanul nevăzut.**

Deceniul III

1915-1925

Capodoperele filmului mut

Viitorii clasici se pun pe treabă. Este epoca în care apar capodoperele filmului mut, sau cel puţin creaţiile sale de marcă. Este epoca vampelor şi a divelor, a căutărilor practice şi teoretice (întrebarea la modă: Care este oare specificul filmic?), a şcolilor ce se nasc şi mor.

• Prima capodoperă chapliniană — scurtmetrajul **Vagabondul** (1915) — şi primul său lungmetraj — **Piciul** (1921) — al cărui loc doi în box-office-ul american al epocii (după **Naşterea unei naţiuni)** se datorează, printre altele, şi patosului dulce-amar cu care marele comic îşi evocă amintirile copilăriei sale dickensiene.

• **Intoleranţă** de David Ward Griffith (1916) „operă confuză, barocă şi genială în avans cu zece ani faţă de cinematograful vremii sale" (Jean Mitry), comparată adesea cu Simfonia a IX-a de Beethoven sau cu Gioconda lui Da Vinci. • Cu un sâlt spectaculos, francezul Louis Feuillade trece de la drama realistă cu accente sociale la filmul de aventuri, fantezist şi plin de suspens, vîndut spectatorului în rate. El devine astfel regele serialelor: **Fantomas, Vampirii, Judex.**

• **Acuz** (1919), o poveste de dragoste în timpul primului război mondial, ale cărei scene de luptă sînt filmate chiar în focul bătăliei, face din francezul Abel Gance campionul filmului antirăzboinic.

• Suedezul Mauritz Stiller se inspiră dintr-un roman de Selma Lagerlöf pentru a realiza **Comoara lui Arne** (1919) — dramă monumentală despre crimă, dragoste şi răzbunare, remarcabilă prin plasticitatea imaginii.

• Un obscur regizor german, Robert Wiene, dă marea lovitură a vieţii sale aplicînd gustul şi stilul expresionist la cinematograf. Rezultatul: **Cabinetul doctorului Caligari** (1919), film semnal pentru o întreagă şcoală.

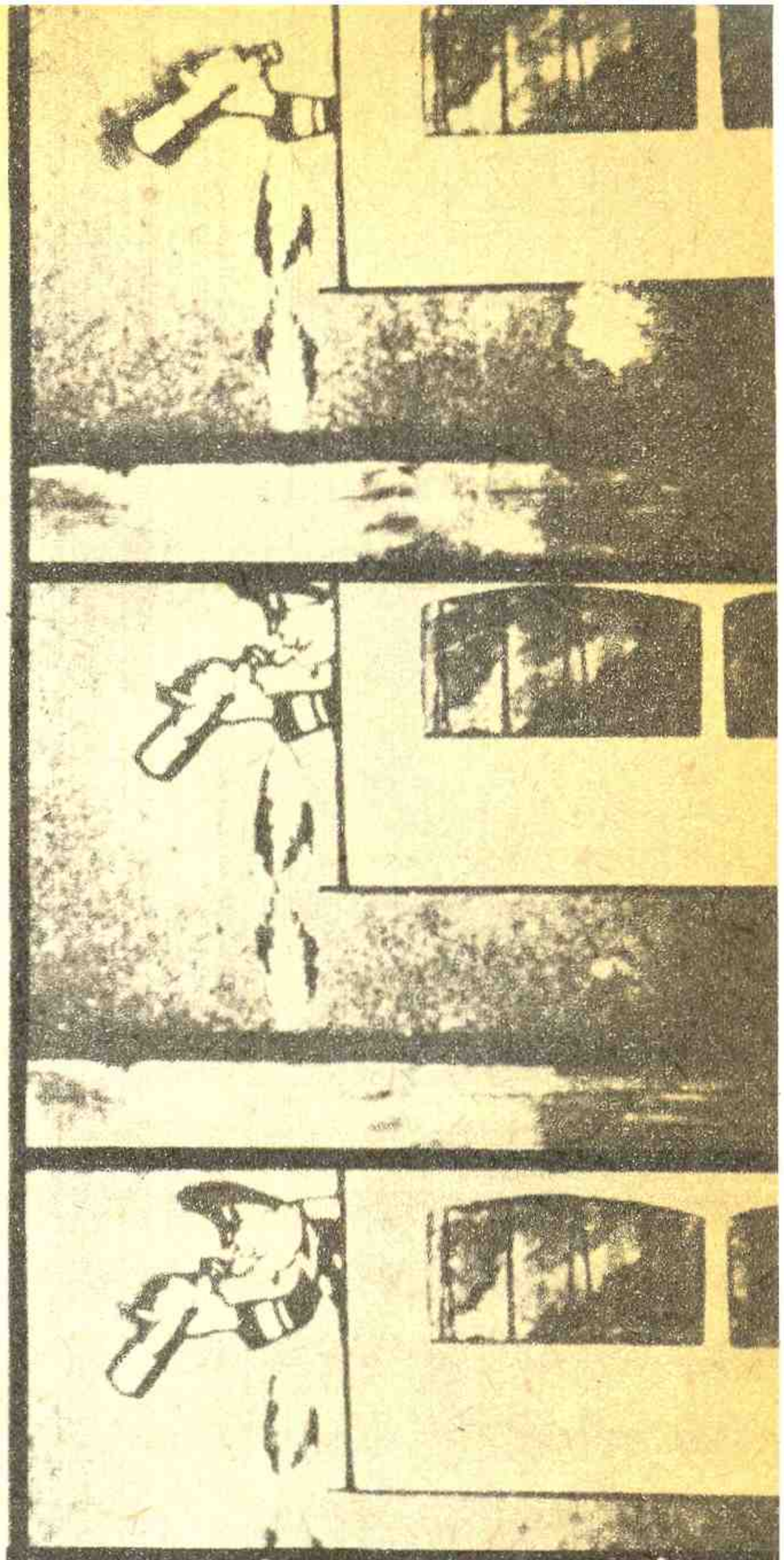
• **Căruţa fantomă** (1920) — cel mai celebru film al lui Victor Sjöström — foloseşte o povestire cu elemente fantastice pentru a reda permanenţele sufletului scandinav: simţul deosebit al naturii, densitatea elementelor cosmice, imaginea sărăciei lipsită de orice expresionism.

• În Germania, regizorul de origină română Lupu Pick, împreună cu scenaristul Carl Mayer, inventează o variantă a cinematografului expresionist — kammerspiel-ul — care renunţă la halucinaţii, mituri şi legende şi coboară în banalitatea aparentă a cotidianului unde descoperă destinul tragic al unor oameni de condiţie umilă — **Cloburi** (1921). Dar punctul culminant al cinematografului de tip kammerspiel rămîne **Ultimul dintre oameni** de Friedrich Murnau (1924).

• Părintele filmului documentar, Robert Flaherty, pleacă în nordul canadian, se împrieteneşte cu o familie de eschimoşi, a căror viaţă o surprinde pe peliculă în cele mai realiste detalii. Astfel se naşte **Nanuk** (1922). • Max Linder trece oceanul pentru a realiza cea mai amuzantă parodie după opera compatriotului său Alexandre Dumas, „Cei trei muşchetari" (1922). • Conflictele lui Erich von Stroheim cu studiourile americane (datorate în special stilului său extravagant şi deci costisitor) ating apogeul odată cu realizarea filmului **Rapacitate** (1932), marea sa realizare, dar şi marea sa nebunie. Ecranizînd un roman naturalist de Frank Norris, el se încapăţînează să nu renunţe la nici un detaliu al acestei drame despre avariţie şi degradare umană şi realizează un film de 7 ore, care fără permisiunea autorului va fi redus la un sfert.

• **La Bucureşti, Aurel Petrescu realizează primul film de desen animat românesc** — *Păcală în lună* (1920). • În Germania, Fritz Lang îşi manifestă predilecţia pentru simetrie, pentru compoziţie, pentru decorul construit în studiou, dar şi pentru monumental, patos şi simbol în capodopera expresionistă **Nibelungii** (1923—24), film inspirat din legenda lui Siegfried.

• Farmecul „orientului" este la modă pe orice continent: italianul Rodolfo Raffaele Pierre Philibert Guglielmi cucereşte Hollywoodul devenind Rudolf Valentino, zis Şeicul, prototipul amantului latin cu priviri languroase şi unduiri de tango, în timp ce actorul rus Ivan Mojuhin depă-



Primul desen animat românesc mărturiseşte vocaţia pentru comedia filozofică a cineaştilor noştri *(Păcală pe lună* de Aurel Petrescu)

Părintele filmului american, D.W. Griffith (în extrema dreaptă) pe platou cînd filma *Intoleranţă:* „Operă confuză, barocă şi... genială" cum o definea Mitry

Romanță cu comedii (Mișu Fotino, Mary Don, Grigore Vasiliu-Birlic și Mihai Popescu în *Dama cu camelii de la etajul II.* 1937 — regia Dezideriu Maior)

***Năpasta*. Premieră la 20 ianuarie 1928 la cinema „Cercul militar". Filmul s-a realizat în urma unui concurs de scenarii lansat de societatea România Film la care se prezintă 28 de concurenți. Scenariul ales era al unui autor care a ținut să fie anonim.**

***O noapte furtunoasă* de Jean Georgescu. Premiera 22 martie 1943 la cinematograful „Aro". Filmul a fost inițiat ca un omagiu al cinematografiei românești la 30 de ani de la moartea lui I.L. Caragiale.**

șește dificultățile de pronunție și de grafie ale numelui său (Mosjoukine în Franța, Mosjukine în America, Moskine în Germania) și se stabilește în Franța unde își fascinează publicul cu farmecul lui exotic.

● Se poartă femeia fatală cu figură palidă, ochi încercănați (cu ajutorul unui generos machiaj vinețiu), zîmbet feroce și apetituri nesățioase. Întruchiparea ei cea mai excentrică rămîne Theda Bara, vampa care își primea musafirii mîngîind un șarpe într-o încăpere afumată de tămîie. Comparativ, Francesca Bertini și Lyda Borelli — variantele italiene ale vampei americane — sînt mai puțin ostentative, de un gust mai puțin îndoielnic și înzestrate cu mai mult talent actoricesc. Printre piesele de rezistență ale Francescăi Bertini se numără **Dama cu camelii, Romeo și Julieta** și **Învierea.**

● În 1920, logodnica Americii, Mary Pickford, se căsătorește cu prototipul ideal al junelui prim american, Douglas Fairbanks. Sub aparențele unui mare amor se ascunde o mare afacere, cei doi sînt alături de Chaplin și Griffith, coproprietarii societății United Artists.

Deceniul IV

1925-1935

Ecranul vorbește!

Apariția cinematografului sonor împarte acest deceniu în două: o perioadă în care filmul mut atinge o culme ce nu mai poate fi depășită, dar în care se simte tot mai mult nevoia cuvîntului, și o perioadă cînd introducerea acestuia răstoarnă toate legile, normele, canoanele, tiparele primilor treizeci de ani de cinema, creează genuri noi, omoară vedete și face să se nască altele.

● Cei trei titani ai filmului mut sovietic lucrează într-un ritm accelerat parcă pentru a recupera timpul cînd în această parte a lumii cinematograful suferise de o anume modestie. ● Serghei Eisenstein își pune în practică teoria montajului de atracții, în filmele sale politice **Greva** (1925), **Crucișătorul Potiomkin** (1925) și **Octombrie** (1928). ● Vsevolod Pudovkin, care se declară a fi discipolul lui Griffith, recunoaște și el atotputernicia montajului ca mijloc creativ: **Mama** (1926), **Sfîrșitul Sankt Petersburgului** (1927), **Urmașul lui Ghinghis Han** (1928). ● Aleksandr Dovjenko, cel pe care Eisenstein l-a numit „un Gogol al cinematografului" pentru felul în care îmbină realitatea cu inspirația

poetică, și umorul cu pateticul, realizează **Zvenigora** (1927), **Arsenal** (1928), **Pămînt** (1930). • Cel mai mare succes al lui Abel Gance, superspectaculosul **Napoleon** (1927) constituie o chintesență a tehnicii cinematografice din perioada filmului mut. Turnat cu trei aparate sincronizate și proiectat pe un ecran triplu, el prevestește cinemascopul, al cărui principiu tehnic este inventat în același an de către francezul Henri Chretien și experimentat de Claude Autant-Lara într-un scurtmetraj nebăgat în seamă. • Primul film sonor — **Cîntărețul de jazz** de Alan Crosland (1927) — anunță o nouă eră, dar nu și sfîrșitul brusc și definitiv al filmului mut. Unii regizori ca Eisenstein, Pudovkin și Aleksandrov salută cu entuziasm noua invenție, alții, ca de pildă Chaplin, se mențin cu încăpățînare la vechea formulă **(Luminile orașului** — 1931, **Timpuri noi** — 1936). • Danezul Carl Theodor Dreyer realizează la Paris **Patimile Ioanei d'Arc** (1928), dramă de o copleșitoare austeritate, impresionantă prin virtuțile sale plastice și interpretative, una dintre marile capodopere ale cinematografului din toate timpurile, răsunător succes de critică, spectaculos eșec de publlic.

• **Cîinele andaluz** (1928), asociere șocantă de imagini fără legătură logică, este rezultatul colaborării dintre doi spanioli — regizorul debutant Luis Buñuel și tînărul pictor suprarealist Salvator Dali. Întreaga operă a lui Buñuel se va situa sub semnul suprarealismului, nu numai prima sa capodoperă — **Vîrsta de aur** (1930).

• Walt Disney plăsmuiește un nou personaj — Mickey Mouse (1928) — căruia îi împrumută vocea sa.

• Sfîrșitul anilor '20 cunoaște o frenezie documentară concentrată mai ales în Europa și reprezentată de germanul Walter Ruttman și **Berlin, simfonia unui mare oraș** (1927), de sovieticul Dziga Vertov și teoria cineochiului **(Omul cu aparatul de filmat** — 1929), de belgianul Joris Ivens ale cărui filme **Podul** (1928) și **Ploaia** (1929) sînt salutate cu entuziasm în cercurile de avangardă, și, evident, de școala documentariștilor englezi al cărei inițiator și teoretician principal rămîne John Grierson. • În 1930, regizorul american de origine austriacă Josef von Sternberg descoperă în Germania o actriță modestă și obscură, Marlene Dietrich. În 5 ani și 7 filme (dintre care celebrul **Înger albastru**) va face din ea o supervedetă hollywoodiană, o legendă și un mit: femeia misterioasă cu picioare superbe, principala rivală întru celebritate a Gretei Garbo.

• Divina, sfinxul suedez, femeia flegmatică cu umeri lați și picior 40, cunoaște o ascensiune pe care sonorul este departe de a o opri. În acești zece ani, ea interpretează 19 roluri, printre care Anna Karenina (1927), Anna Christie (1930), Mata Hari (1931), Regina Cristina (1933).

• Genul filmului muzical (sau musical, în varianta sa americană), care își datorează existența în exclusivitate sonorului, oferă primul său mare succes: **Strada 42** de Lloyd Bacon (1933), ce impune numele coregrafului Busby Berkeley. • Îmboldit de gustul competiției, cinematograful își înființează primele sale premii și festivaluri: premiile Academiei de artă și știință cinematografică de la Los Angeles cunoscute sub numele de Oscar (1927—28) și festivalul de la Venetia (6 august 1932). • Animatorul Alexandre Alexeieff inventează tehnica ecranului *cu ace*, în care realizează *O noapte pe muntele pleșuv* (1933), film de animație inspirat de lucrarea lui Musorgski.

Deceniul V

1935-1945

Trăiască culoarea!

Acest deceniu, care începe în ritm de step și se sfîrșește în răpăit de mitralieră, este deceniul vedetelor. În frac sau în uniforme militare, în costume de epocă sau în rochii create de Adrian, ele rîd, cîntă și dansează, iubesc și suferă, merg la război (pe ecran și în viață) și uneori mor.

• Fred Astaire și Ginger Rogers — cel mai elegant și grațios cuplu al deceniului — domină indiscutabil muzicalul american (9 filme în 5 ani). • Vedeta filmului muzical sovietic este Liubov Orlova, interpreta și soția regizorului Grigori Aleksandrov **(Circul** — 1936, **Volga-Volga** — 1938). • Ingrid Bergman aduce pe meleagurile Hollywoodului o nouă mostră de farmec scandinav în **Intermezzo** (1939), remake după filmul lui Gustav Molander pe care tot ea l-a interpretat în Suedia.

• Pygmalion-Sternberg se desparte de Galateea—Marlene Dietrich care continuă să joace în filmele altor regizori diferite variațiuni pe tema Lola-Lola, personajul care a făcut-o celebră.

• Greta Garbo cunoaște apogeul unei glorii **(Anna Karenina** — 1935, **Dama cu camelii** — 1936, **Contesa Walewska** — 1937) la care renunță brusc, de bună voie și definitiv în 1941, sporind aura de mister a legendei sale.

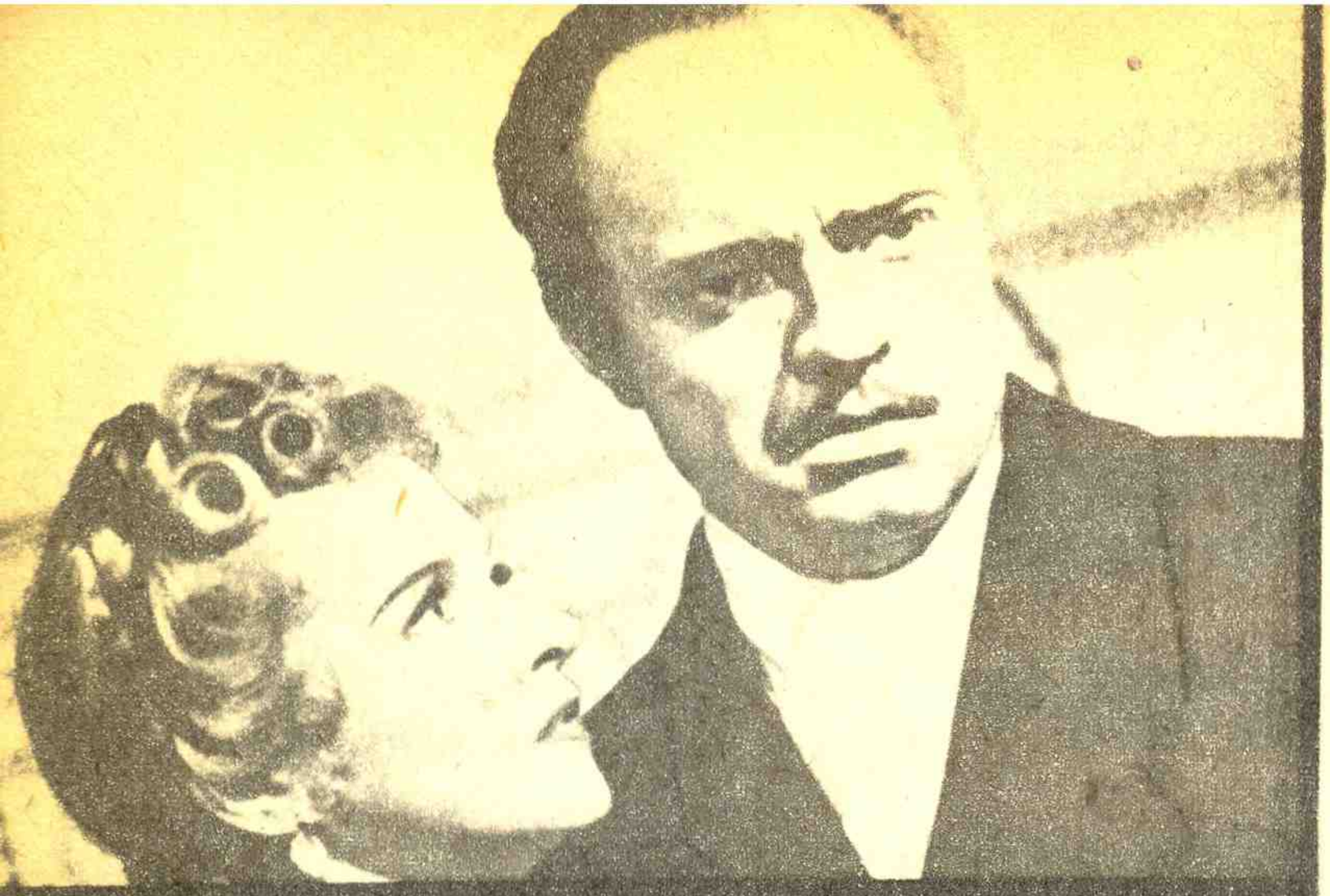
• Drama populistă a lui Marcel Carné, **Suflete în ceață** (1938), își găsește interpreții ideali în Jean Gabin și Michele Morgan.

• Sub bagheta lui Eisenstein, Nikolai Cerkasov se identifică cu două dintre marile personalități ale istoriei Rusiei: **Aleksandr Nevski** (1938) și **Ivan cel groaznic** (1944).

• Firav, blond, cu ochi albaștri, spiritual și distins, Leslie Howard reprezintă în ochii spectatorilor americani tipul desăvîrșit al englezului. El pendulează între smogul londonez și soa-

Povara **(1928) în regia lui Jean Mihail. Dragostea unei vînzătoare de magazin pentru un fiu de bancher. Pentru rolul vînzătoarei realizatorii caută: „cea mai frumoasă femeie din România" și o aleg pe Elvira Godeanu.**

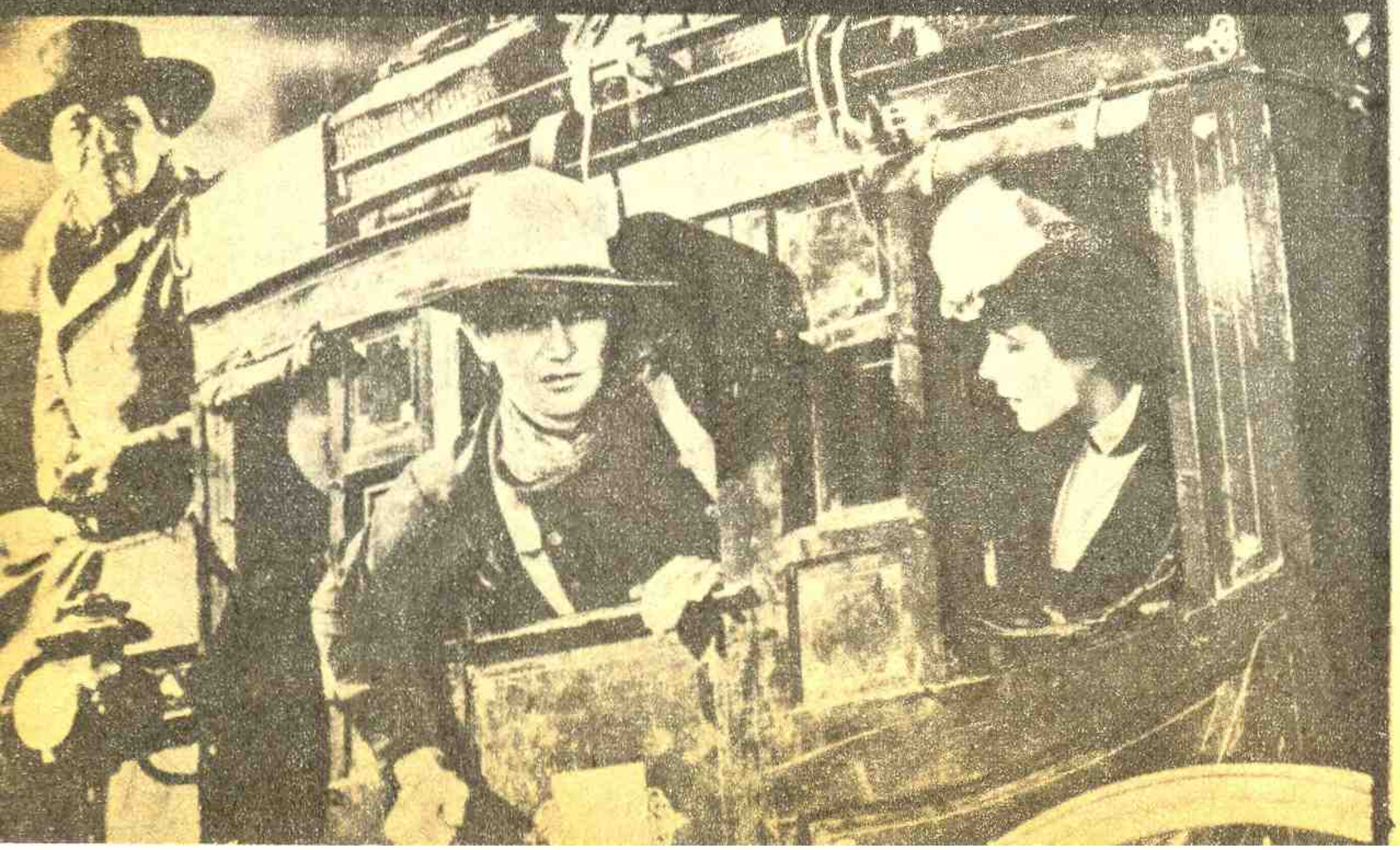
Cel dintîi film color recompensat cu premiul Oscar (mai exact cu 8 statuete): *Pe aripile vîntului* **(Vivien Leigh)**



Orson Welles la 25 de ani autor total: regizor, scenarist și interpret al *Cetățeanului Kane* (1941). Cu Dorothy Commyngore

Grigori Aleksandrov impune pe ecranul sovietic comedia muzicală *(Toată lumea rîde, cîntă și dansează* cu Liubov Orlova)

Un drum de neuitat spre Far West: cel făcut de *Diligența* (1939) de John Ford. Cu Claire Trevor și John Wayne



rele californian pentru a fi rînd pe rînd Macul Roșu (1935), Romeo (1936), profesorul Higgins (1938), Ashley (1939).

• Bette Davis nesocotește canoanele frumuseții hollywoodiene demonstrînd că o actriță urîtă, dar inteligentă, face cît zece frumoase.

• După explozivele comedii muzicale în compania lui Mickey Rooney, micuța Dorothy din **Vrăjitorul din Oz** (1939) o consacră pe Judy Garland drept o mare vedetă internațională.

• Humphrey Bogart, fostul gangster dur și fără scrupule **(Pădurea împietrită** — 1936), devine bărbatul singuratic, cinic și sceptic, dar foarte dezirabil din **Șoimul blestemat** (1941) și **Casablanca** (1943).

• Albă ca Zăpada este vedeta primului lungmetraj disneyan (1939).

• Regizorul de teatru Max Reinhardt face o unică tentativă cinematografică ecranizînd „Visul unei nopți de vară" de Shakespeare. • Englezul Alfred Hitchcock trece oceanul și își alege pentru primul său film hollywoodian un roman de Daphné du Maurier — „Rebecca". În rolurile principale: Joan Fontaine și Laurence Olivier.

• Primul film tehnicolor este realizat de Rouben Mamoulian pentru Metro Goldwyn Mayer: **Becky Sharp** (1935), ecranizare după romanul „Bîlciul deșertăciunilor" de Thackeray. • André Malraux filmează la Barcelona **Speranța** (1938), impresionantă mărturie asupra războiului civil spaniol. • Un debutant genial Orson Welles realizează în calitate de regizor, coscenarist și interpret **Cetățeanul Kane** (1941), film inspirat de personalitatea magnatului William Randolph Hearst. Pentru că „relevă noi dimensiuni ale cinematografului", pentru că „este cel mai incitant film făcut vreodată în lume", pentru că „include filozofia de bază a întregii opere a lui Welles", acest film ocupă de atunci încoace unul dintre primele locuri în aproape toate topurile celor mai bune filme din toate timpurile. • La Paris se poartă realismul poetic reprezentat de trio-ul Carné-Renoir-Duvivier • La Roma, propaganda mussoliniană este transparent disimulată în costume de epocă **(Scipio Africanul** de Carmine Gallone — 1937).

• **La București, opera lui Caragiale inspiră primul film adult din istoria cinematografului românesc** — *O noapte furtunoasă* **de Jean Georgescu** (1942).

• La Moscova, Maxim Gorki își găsește un fidel ecranizator al trilogiei sale autobiografice în persoana regizorului Mark Donskoi **(Copilăria lui Gorki** — 1938, **La stăpîni** — 1939, **Universitățile mele** — 1940).

• La Hollywood se poartă de toate: comedia sentimentală a lui Frank Capra **(S-a întîmplat într-o noapte** — 1934), comedia sofisticată a lui Ernst Lubitsch **(A opta nevastă a lui Barbă Albastră** — 1938), westernul lui John Ford **(Diligența** — 1939) și mai ales ecranizările spectaculoase și înțesate de vedete după romane de mare popularitate **(Pe aripile vîntului** — 1939).

Deceniul VI

1945-1955

Între vise roz și coșmare reale

Războiul a transformat cinematograful dintr-o fabrică de vise într-o oglindă a realității. Aparatul de filmat părăsește studioul și coboară în stradă, scenariștii privesc cu mai multă atenție în jurul lor pentru a-și alege sursele de inspirație, vedetele sînt înlocuite, uneori, cu actori neprofesioniști. Pînă și la Hollywood se face economie de pene și paiete. Comparativ cu deceniile precedente, cinematograful intră într-o epocă mizerabilistă, consideră unii, mai ternă, dar mai reală, opinează alții.

● Neorealismul italian este principalul responsabil de această transformare. Filmul său semnal — **Roma, oraș deschis** (1945) — lansează un regizor — Roberto Rossellini și o mare actriță de tragedie, care își începuse cariera cu douăzeci de ani în urmă cîntînd în localuri de noapte — Anna Magnani ● Regizorii Rossellini, De Sica, De Santis, Visconti și scenaristul Cesare Zavattini realizează pînă la începutul anilor '50 principalele filme neorealiste: **Paisà** (1946), **Vînătoare tragică** (1947), **Hoți de biciclete** (1948), **Pămîntul se cutremură** (1948), **Orez amar** (1949), **Umberto D.** (1951).

● La distanță de cîțiva ani (1953) și de cîteva mii și mii de kilometri, indianul Bimal Roy realizează cu **Doi acri de pămînt** un echivalent al **Hoților de biciclete.**

● Epopee a rezistenței antihitleriste în Franța, **Luptătorii din umbră** de René Clement are rigoarea unui documentar, bazîndu-se numai pe întîmplări reale și folosind actori necunoscuți sau neprofesioniști. ● Cu **Orașul fără mască** (1948), Jules Dassin încearcă o răsturnare a tiparelor cinematografului american. Dincolo de intriga banală a unui film polițist, el realizează un portret semidocumentar al vieții oamenilor obișnuiți dintr-un mare oraș. ● Primele filme ale cinematografiilor socialiste se inspiră din realitățile războiului (polonezul **Cîntece interzise** de Leon Buczkowski — 1947) și ale perioadei imediat postbelice (maghiarul **Undeva în Europa** de Geza Radvanyi, 1948), din opera de construcție a noii societăți (**Răsună valea** de Paul Călinescu —

Răsună valea **de Paul Călinescu, cel dintîi lung metraj al cinematografiei noastre socialiste, a realizat între 1950—1962: 1 830 513 spectatori; recompensat cu „Diploma de onoare la Festivalul internațional de la Karlovy Vary" (1950). Cu Eugenia Popovici și Radu Beligan**

Fiecare deceniu a avut „love story"-ul său: *Scurtă întîlnire* **(1945) de David Lean, cu Celia Johnson și Trevor Howard. A obținut premiul criticii internaționale la prima ediție a „Festivalului de la Cannes"**

Roma, oraș deschis **(1945) de Roberto Rossellini a fost filmul care a determinat-o pe Ingrid Bergman să-și abandoneze cariera hollywoodiană și să facă un prim pas pe drumul abia început al filmului neorealist.**

Un prim succes internațional al cinematografului latino-american: *Maria Candelaria* **(1944) de Emilio Fernandez. Cu Dolores Del Rio și Pedro Armendariz**

Cel mai strălucit debut în filmul ungar din anii '50: Mari Törcsik și Ferenczy Istvan, actor de la Teatrul național din Tîrgu Mureș în *Satul care moare* **de Istvan Gall**

Cu *Rashomon* **de Akira Kurosawa cinematograful japonez își face o triumfală intrare în Europa, cucerind „Leul de aur" la „Festivalul de la Veneția" (1951). Cu Toshiro Mifune**

1949) sau din trecutul de luptă pentru independență națională (bulgarul **Kalin vulturul** de Boris Borozanov — 1950).

● Cinematograful sovietic se circumscrie în jurul cîtorva genuri predilecte: filmul de război plin de patos și de grandilocvență ce evocă momente dramatice ale ultimei conflagrații, evidențiind eroismul soldaților și înțelepciunea generalilor **(Bătălia Stalingradului** de Vladimir Petrov — 1948, **Căderea Berlinului** de Mihail Ciaureli — 1949) și filmul-spectacol ce imortalizează pe peliculă montări și interpretări remarcabile ale unor piese din repertoriul național. ● Filmul de debut al regizorilor Juan Antonio Bardem și Luis Berlanga — **Bun venit, domnule Marshal** (1952) — satiră politică și excelent portret al provinciei spaniole, reînvie o cinematografie după cincisprezece ani de hibernare.

● Regizorul Emilio Fernandez readuce cinematograful mexican în atenția internațională prin cîteva melodrame al căror stil vizual poartă amprenta inconfundabilă a operatorului Gabriel Figueroa **(Maria Candelaria** — 1944, **Perla** — 1946, **Maclovia** — 1948). ● Tot în Mexic, Luis Buñuel realizează **Los Olvidados** (1950), tragedia sordidă a copiilor fără căpătîi de pe maidanele din Mexico City.

● Fost avocat devenit regizor, André Cayatte ecranizează cazuri judiciare incriminînd corupția unei societăți și falsitatea unor relații umane **(S-a făcut dreptate** — 1950, **Sintem cu toții asasini** — 1952, **Înainte de potop** — 1954).

● Filmul lui Elia Kazan **Pe chei,** denunțare a corupției ce domnește în docurile newyorkeze, remarcabil prin realismul imaginii și al interpretării, obține opt premii Oscar în 1954 pentru film, regie, scenariu, actor principal, actriță secundară, imagine, scenografie, montaj. ● Protagonistul său, Marlon Brando, devine prototipul eroului răzvrătit și nonconformist al generației *beat.*

● Englezul Laurence Olivier și americanul Orson Welles oferă cîteva viziuni cinematografice foarte personale ale operelor lui Shakespeare: **Henric V** (1945), **Hamlet** (1948) și respectiv **Macbeth** (1948), **Othello** (1952). ● În timp ce Dickens își găsește un fidel adaptator în persoana lui David Lean **(Marile speranțe** — 1946, **Oliver Twist** — 1948).

● Japonezul Akira Kurosawa cucerește celebritatea internațională (Leul de aur la Veneția 1951) cu **Rashomon,** meditație asupra relativității adevărului. ● Prima capodoperă bergmaniană — **Noaptea saltimbancilor** (1953) — confirmă maturizarea regizorului suedez atît ca stilist, cît și ca artist filozof.

● Abandonînd calea neorealistă, Luchino Visconti realizează **Senso** (1953), prima expresie a unui cinematograf neoromantic, în care spectaculosul și totodată rafinamentul formei tinde să prevaleze asupra conținutului.

● Jacques Tati își inventează personajul care îl va face celebru: domnul Hulot — un mic burghez plin de bunăvoință, dar total absent la ceea ce se întîmplă în jurul său, care traversează lumea scoțînd, fără să vrea, în evidență ritualurile unei existențe artificiale **(Vacanța domnului Hulot** — 1952). ● În Franța, cea mai populară

vedetă a generației postbelice este Gérard Philipe, interpretul adolescentului îndrăgostit din **Diavolul în corp** (1947), al neînfricatului spadasin Fanfan la Tulipe (1951) sau al arivistului Julien Sorel **(Roșu și negru** — 1954).

Deceniul VII

1955-1965

Primele „trei valuri"

Noul chip al cinematografului postbelic continuă să se modifice. În multe dintre cinematografiile lumii se produc prefaceri esențiale consemnate de critică sub două denumiri asemănătoare: „noul cinematograf din..." sau „tînărul cinematograf din...". De fapt este vorba despre apariția unor școli naționale, fiecare cu trăsăturile ei bine definite, promovînd nume noi. În paralel cu acest fenomen, are loc schimbarea gărzii la plutonul cineaștilor de geniu, cei care nu ascultă de imperativele unei școli, ale unui curent.

● Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson atacă cinematograful comercial britanic pledînd pentru abordarea unor teme și subiecte luate din realitatea cotidiană. Mișcarea cunoscută sub numele de Free Cinema debutează în 1956 și înregistrează cîteva opere majore: **Privește înapoi cu mînie** și **Singurătatea alergătorului de cursă lungă** de Tony Richardson, **Viață sportivă** de Lindsay Anderson, **Sîmbătă seara, duminică dimineața** de Karel Reisz. Totodată ea lansează cîțiva actori de deosebită valoare: Albert Finney, Tom Courtenay, Richard Harris.

● Un nou val de regizori francezi formați la școala revistei „Cahiers du cinéma" — Chabrol, Truffaut, Godard, Malle, Rohmer, Rivette — se ridică împotriva cinematografului prăfuit și conformist al predecesorilor luîndu-și drept model pe realizatorii realismului poetic al anilor '30 și pe marii maeștri ai filmului american interbelic. Spre deosebire de neorealismul italian, noul val francez (ce debutează în 1958) nu este o mișcare coerentă din punct de vedere estetic și stilistic, ci un conglomerat de talente adunate laolaltă datorită unor circumstanțe economice, sociale și istorice. Filmele lui de referință: **Cele patru sute de lovituri** de Fr. Truffaut, **Cu sufletul la gură** și **Pierrot nebunul** de J.L. Godard, **Frumosul Serge** de Cl. Chabrol, **Amanții** de Louis Malle. Vedetele pe care le impune: Jeanne Moreau, Anna Karina, Jean Claude Brialy, Jean Pierre Léaud, Jean Paul Belmondo.

● Prefaceri radicale în cinematograful sovietic se oglindesc în filme ca **Al 41-lea** și **Cer senin** de Grigori Ciuhrai, **Zboară cocorii** și **Scrisoare neexpediată** de Mihail Kalatozov. Acest dezgheț face posibilă apa-

Omulețul lui Gopo urcă fără ezitare treptele gloriei și e încununat cu „Palme d'Or" la Festivalul de la Cannes

Un cinematograf al introspecției din unghiul cineaștilor scandinavi *(Domnișoara Julia* **de Alf Sjöberg)**

Moara cu noroc **de Victor Iliu. Liviu Ciulei l-a definit: „O perfectă îmbinare de gust artistic și spirit științific". Cu Ioana Bulcă și Constantin Codrescu**

Brigitte Bardot, un „articol" de export ca și șampania, într-un rol care a consacrat-o cu adevărat actriță: *Adevărul* **(1960) de H.G. Clouzot**

Peisajul industrial pentru prima dată văzut ca o matriță a noilor conștiințe *Erupția* **(1958) de Liviu Ciulei. Cu: Lucia Mara și Dorin Dron**

Strigătul eroilor furioși se face pentru prima dată auzit pe ecran în *Privește înapoi cu mînie* **(1956) de Tony Richardson. Cu: Mary Uhre și Richard Burton.**

riția unei noi generații de regizori care practică un cinematograf dezinhibat și modern: Larisa Șepitko, Andrei Mihalkov Koncealovski, Vasili Sukșin, Andrei Tarkovski, Ilia Averbah, Gleb Panfilov.

● **La București debutează absolvenții primelor promoții ale „Institutului de teatru și cinematografie": Mircea Drăgan** *(Dincolo de brazi* — **1957), Iulian Mihu și Manole Marcus** *(Viața nu iartă* — **1958), Geo Saizescu** *(Doi vecini* — **1958), Lucian Bratu** *(Secretul cifrului* — **1959), Gheorghe Vitanidis** *(Băieții noștri* — **1959), Mircea Mureșan** *(Toamna se numără...* — **1960).**

● În 1962, cu prilejul festivalului de la Oberhausen, se dă publicității un manifest semnat de către 24 cineaști vestgermani, care își proclamă pe această cale „dreptul de a făuri un nou film de ficțiune" menit să pună capăt crizei „în care se zbate filmul german convențional, și care să vorbească „o limbă nouă". Cei mai importanți cineaști ai acestui tînăr cinematograf vestgerman sînt Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Jean Marie Straub, Wim Wenders, ale căror opere de referință încep să apară abia în deceniul următor.

● **Vieți uscate** de Nelson Pereira Dos Santos (1962) constituie semnalul înnoirii cinematografului brazilian care își propune să abordeze teme sociale și politice într-o formă estetică îndrăzneață, uneori chiar bizară pentru cei ce nu sînt familiarizați cu tradițiile culturale braziliene. Principalii reprezentanți: Glauber Rocha, Ruy Guerra, Nelson Pereira Dos Santos ● Sufocați de conformismul tiparelor hollywoodiene și revoltați împotriva compromisurilor cinematografului comercial, un grup de tineri realizatori americani își propun să facă un cinematograf de o totală libertate: „Noi nu vrem filme roze, ci filme de culoarea sîngelui". Sub această deviză se naște cinematograful underground american reprezentat de Jonas Mekas, Andy Warhol, Stan Brakhage, Paul Morrissey, Gregory Markopoulos ● Cei doi titani ai cinematografului polonez — Andrzej Wajda și Jerzy Kawalerowicz — care vor marca evoluția acestuia mai bine de trei decenii, realizează primele lor opere de referință: Wajda — trilogia războiului **(Generație** — 1955, **Canal** — 1957, **Cenușă și diamant** — 1958), Kawalerowicz — **Maica Ioana a îngerilor** (1960) ● În timp ce în Italia, alți doi titani, Federico Fellini și Michelangelo Antonioni, străbat o etapă definitorie a creației lor de la **Nopțile Cabiriei** la **8 1/2** și respectiv de la **Prietenele** la **Deșertul roșu ● Liviu Ciulei își consumă cariera cinematografică în trei ipostaze:** *Erupția* **(1958),** *Valurile Dunării* **(1959),** *Pădurea spînzuraților* **(1964)** ● Michael Cacoyannis aduce cinematograful grec în atenția internațională **(Elektra** — 1961, **Zorba grecul** — 1964) ● **Anul trecut la Marienbad** (1961) este cea mai originală, deși cea mai criptică, expresie a temei obsesive ce caracterizează opera francezului Alain Resnais: tema trecerii timpului, a memoriei și a uitării ● Pe ecranele deceniului este la modă femeia neajutorată, inconștientă de sex-appeal-ul său, mai copilăroasă în varianta sa europeană (Brigitte Bardot), mai fatală în ipostaza sa americană (Marilyn Monroe). În timp ce la bărbați se poartă tînărul neliniștit, neadaptat, marcat iremediabil fie de experiența războiului (Zbigniew Cybulski), fie de o societate tot mai dezumanizată (James Dean).

Deceniul VIII

1965-1975

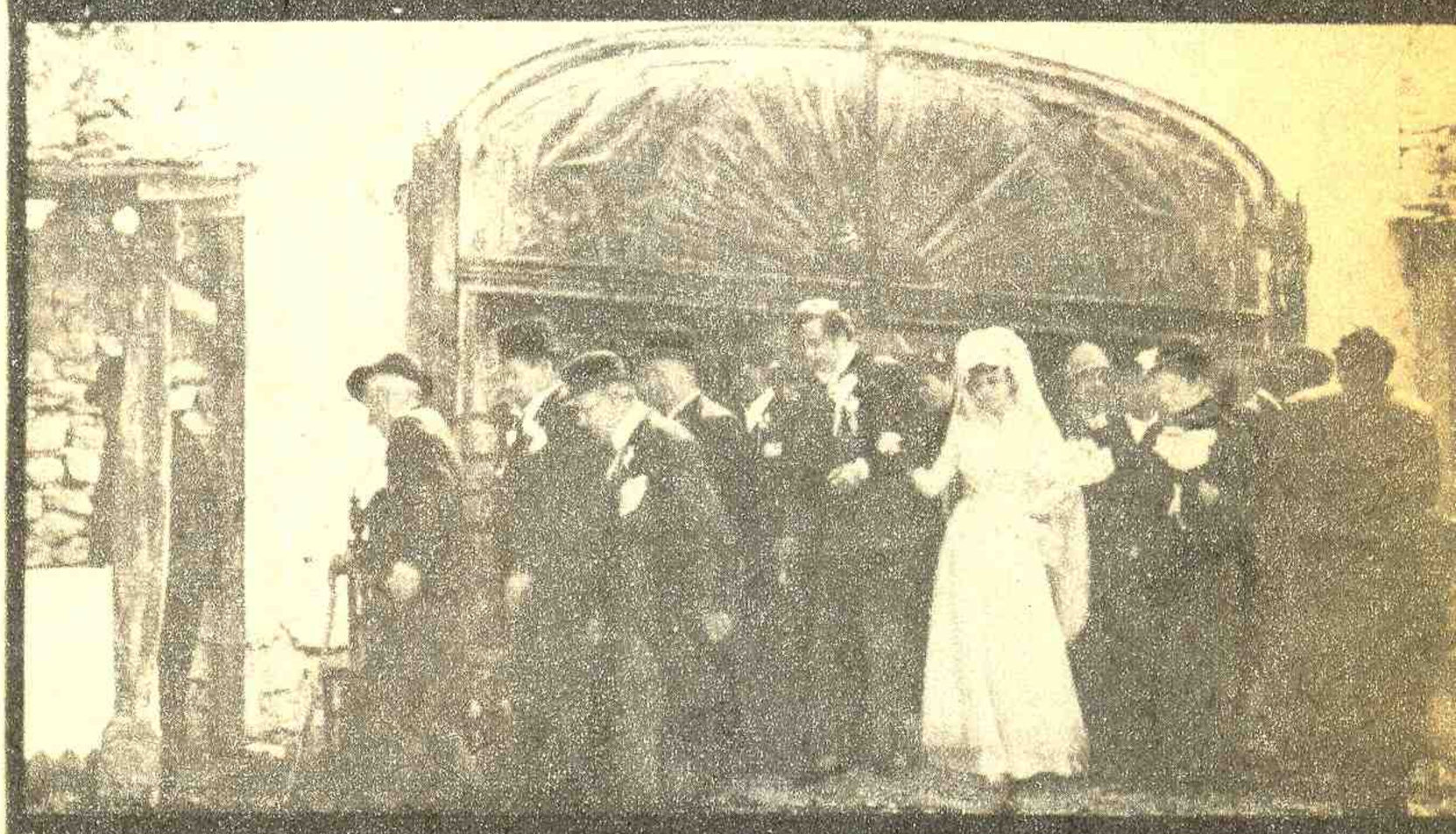
Ravagiile filmului de știință ficțiune și catastrofic

Pe harta celei de a 7-a arte se adaugă alte cinematografii tinere sau doar întinerite. Fenomenul este semnificativ chiar și acolo unde noua tendință este mai timidă sau mai slab reprezentată. Dar noul nu se manifestă doar la nivelul cinematogafiilor naționale, ci și al genurilor: se vorbește tot mai mult despre filmul politic, cel științifico-fantastic trece printr-o adevărată revoluție, iar filmul-catastrofă cunoaște o intensă, dar efemeră modă.

● Hollywoodul a murit! marile studiouri își deschid sipetele cu comori și vînd la licitație rochiile Gretei Garbo, fulgarinul lui Humphrey Bogart și patofii roșii ai lui Judy Garland ● Trăiască Hollywoodul!: o nouă generație de regizori își face intrarea în forță doborînd din primele lovituri recordurile de box-office. Ei se numesc Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, George Lucas ● Africa — o mare pată albă din punct de vedere cinematografic începe să se coloreze. În majoritatea țărilor sale apar primele scurt și lung metraje avînd drept temă realitățile sociale și politice locale ● Cel mai cunoscut cineast african pe plan internațional este senegalezul Sembene Ousmane, fost pescar, mecanic și docher, apoi scriitor și cineast. Deviza sa — „Cinematograful trebuie să fie un curs seral al publicului african" — explică latura accentuat didactică a filmelor sale: **Negresa din...** (1966), **Mandatul** (1968), **Neputință** (1974) ● Cei trei mușchetari ai cinematografului elvețian sînt Alain Tanner, Michel Souter și Claude Goretta. Scopul lor este să scoată cinematograful elvețian de sub influența celui francez și să redea realitățile și oamenii din jurul lor „așa cum sînt, cu meschinăriile, cu lașitățile lor, sugerînd totodată că sînt victimele unui sistem, ale unei structuri în care sînt înțepeniți și care îi

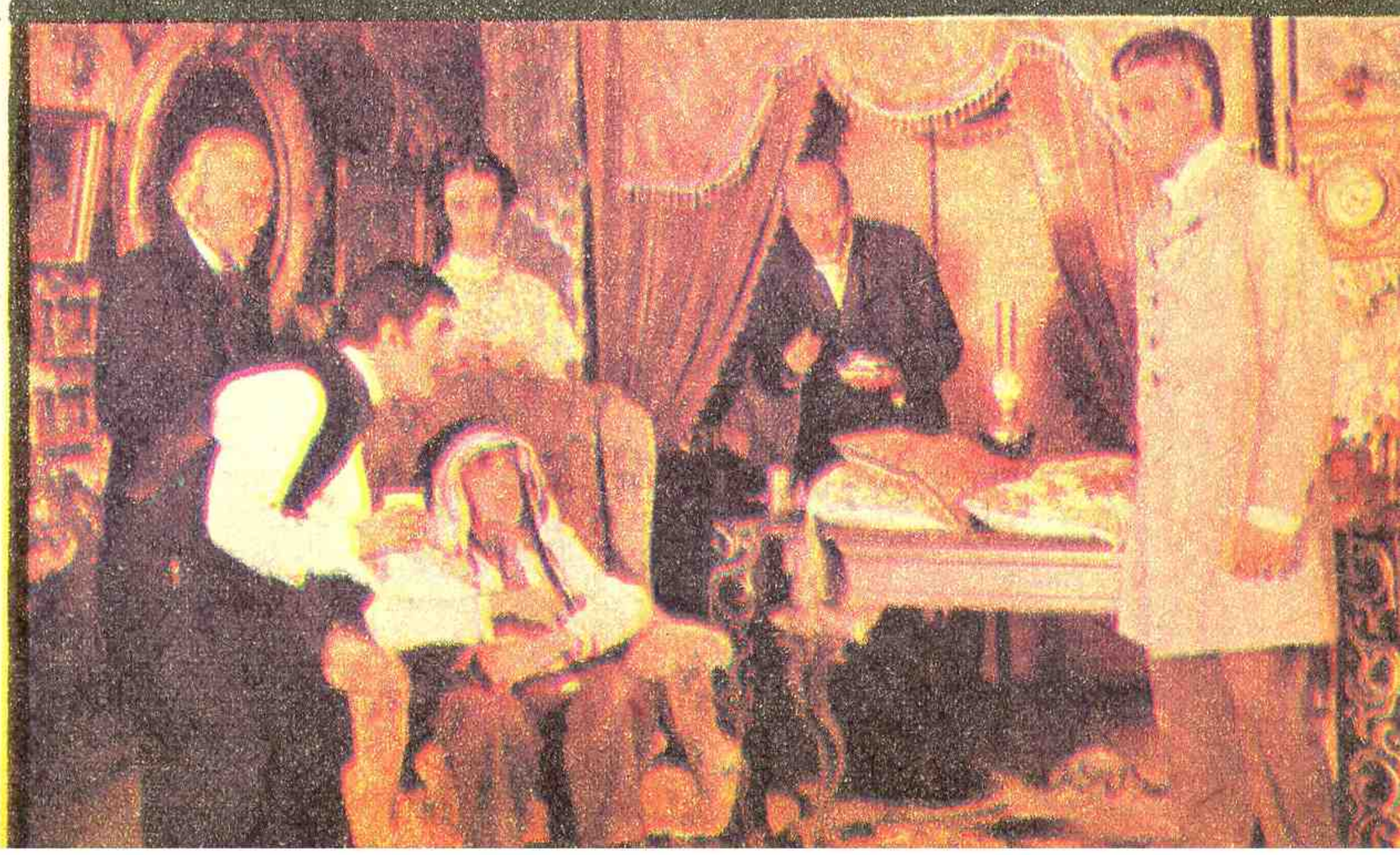
oprimă". Una dintre expresiile cele mai izbutite ale acestui deziderat rămîne **Charles mort sau viu** de Alain Tanner (1969) • La Belgrad, noul cinematograf este reprezentat de o generație de tineri regizori conformiști ca de pildă: Aleksander Petrovic, cineast nominalizat de două ori pentru premiul Oscar-film străin (**Trei** — 1965, **Am întîlnit țigani fericiți — 1967**) • Vera Chytilova + Jiri Menzel + Milos Forman + Ewald Schorm + Vojtech Jasny + Jan Nemec = noul cinematograf ceh. Filmele lor (**Despre altceva, Trenuri strict supravegheate, Iubirile unei blonde, Curaj pentru fiecare zi, Cronica moravă, Despre ospăț și oaspeți**) sînt dedicate omului obișnuit, privit cu ironie, dar și cu compasiune, a cărui existență cotidiană nu are nimic grandios, dar are marea calitate de a fi adevărată • Tînărul cinematograf cubanez, a cărui dată de naștere coincide cu crearea „Institutului de artă și industrie cinematografică" de la Havana (1959), ajunge la ora capodoperelor: **Amintiri despre subdezvoltare** de Tomas Guttierrez Alea, **Lucia** de Humberto Solas, **Prima lovitură cu maceta** de Manuel Octavio Gomez • Din celelalte cinematografii ale Americii Latine, cîteva nume devin tot mai familiare cinefililor lumii: Fernando Solanas și Octavio Getino (Argentina), Jorge Sanjines (Bolivia), Miguel Littin și Helvio Soto (Chile). Ei practică un cinematograf profund angajat, un cinematograf politic virulent și auster, de o cu totul altă factură decît... filmul politic european reprezentat de Costa Gavras și Francesco Rosi, care învelesc denunțarea în glazura mai ușor comestibilă a filmului de suspens (Vezi **Z** sau **Cadavre de lux**) • Speranțele cinematografului suedez sînt Bo Widerberg, regizorul romantic care elogiază dragostea și dreptatea absolută (**Elvira Madigan, Joe Hill**) și Vilgot Sjoman, cel care își propune să dărîme tabuurile cinematografului scandinav (**Sînt curioasă galben, Sînt curioasă albastru**) • În Spania apare un potențial urmaș al lui Buñuel: Carlos Saura, a cărui combativitate socio-politică îmbracă adesea haina alegoriei și a simbolului (vezi **Ana și lupii** — 1973) • Figură singulară în cinematograful belgian, André Delvaux realizează trei filme ale căror motivații psihologice eliptice și misterioase amintesc de Alain Resnais: **Omul cu capul ras** (1967), **O seară, un tren** (1968), **Întîlnire la Bray** (1973) • Miklos Jancso evocă momente semnificative din trecutul Ungariei în așa-numita „trilogie a violenței": **Sărmanii flăcăi, Roșii și albii, Liniște și strigăt** • Într-o perioadă de criză a cinematografului britanic, Ken Russell își impune stilul, iritant pentru unii, incitant pentru alții, într-o serie de filme pseudobiografice (**Amanții muzicii** — 1971, **Mesia sălbatic** — 1972, **Mahler** — 1974) • **2001 O odisee spațială** de Stanley Kubrick este considerat a fi o cotitură în evoluția filmului științifico-fantastic atît prin maturitatea abordării tematice, cît și prin perfecțiunea mijloacelor de expresie • Succesul filmului **Love Story** de Arthur Hiller (1970) este interpretat drept o reacție a publicului de pretutindeni împotriva invaziei de violență și erotism care amenință să co-

Premiul pentru regie al „Festivalului internațional de la Cannes" din 1965 revine unui film românesc: *Pădurea spînzuraților* de Liviu Ciulei (cu Victor Rebengiuc și Gina Patrichi)



***La o nuntă* de Dan Pița a participat la numeroase festivaluri internaționale și a fost achiziționat de Arhivele naționale ale multor cinematografii**

***Felix și Otilia* de Iulian Mihu a fost primul film românesc de lung metraj invitat să participe la „Festivalul internațional de la Londra" (1973)**



Dragostea împotriva violenței: *Love Story* **de Arthur Hiller (Ali McGraw și Ryan O'Neil)**

plesească cinematograful • Manifestare a nostalgiei, filmul retro readuce pe ecran epoca anilor '20—'30 mizînd pe farmecul charlestonului, al bășților purtate pe o ureche, al gangsterilor și al traficanților de alcool (de la **Bonnie și Clyde** la **Marele Gatsby**).

Deceniul IX

1975-1985

Din nou la ora căutărilor

Din motive subiective — lipsa de perspectivă critică —, sau obiective — criza mai mult sau mai puțin drastică în care se află multe cinematografii —, ultimul deceniu e mai greu de definit, deși cîteva posibile repere ar exista:

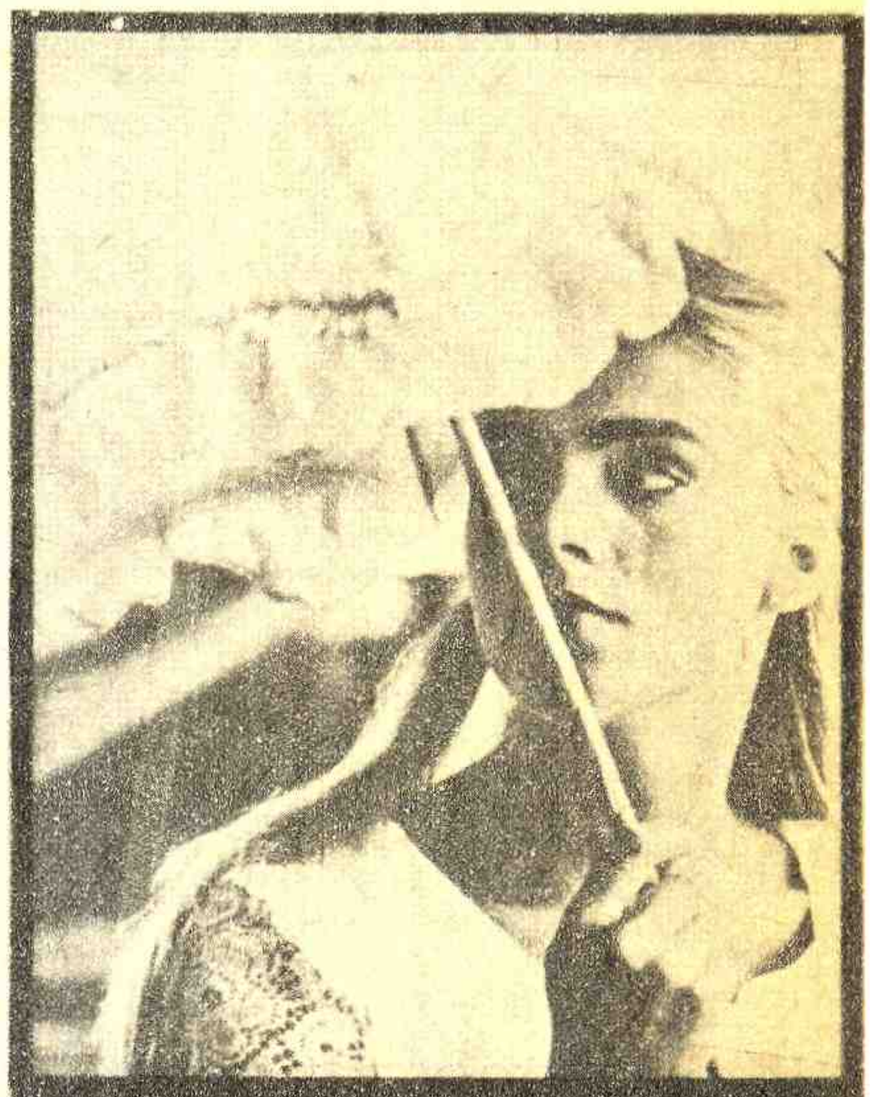
• Ultima înscrisă în competiția umbrelor pe pînză, Australia, își face o intrare în forță impresionînd printr-un cinematograf de factură fantastică — fie el poetic (**Picnic la Hanging Reck** de Peter Weir), fie el dur și violent (**Mad Max** de George Miller) —, prin profesionalismul unor regizori deosebit de talentați (Fred Schepisi, Tim Burstall, Bruce Beresford) și printr-o imagine fără cusur.

• Genurile cerebrale — melodrama, westernul, thriller-ul — au mai puțină căutare, predilecția producătorilor, a realizatorilor și deci a publicului îndreptîndu-se spre genurile șoc — filmul științifico-fantastic, de groază și comedia slapstick. • Realizatorii americani George Lucas (**Războiul stelelor**) și Steven Spielberg (**E.T.**) descoperă basmul științifico-fantastic • În timp ce englezul Ridley Scott inventează înfricoșători monștri cosmici (**Alien**), combinînd sci-fi-ul cu filmul de groază • Semn al lipsei de inspirație, al nostalgiei sau al goanei după succes asigurat, remake-urile se succed într-o adevărată avalanșă de la **Pe frontul de vest nimic nou** de Delbert Mann la **Poștașul sună întotdeauna de două ori** de Bob Rafelson și de la **Stepa** de Serghei Bondarciuk la **Pasărea albastră** de George Cukor • Un tip special de remake (în sensul refacerii pe ecran a altui gen de spectacol), filmul-operă atrage regizori cu nume deosebit de sonore: Joseph Losey (**Don Giovanni**), Franco Zeffirelli (**Traviata**), Francesco Rosi, Carlos Saura, Jean Luc-Godard (**Carmen**).

• Amatorii de comedie au de ales între cea „american style" (Mel Brooks), cea à la française (Pierre Richard) sau cea all'italiana (Dino Risi).

• Steven Spielberg este băiatul minune al cinematografului american care uluiește de fiecare dată prin inventivitate, energie, bucuria jocului, dar și prin cotele atinse la box-office.

• Nikita Mihalkov este bărbatul minune al cinematografului sovietic, cel care trece cu o sur-



Introspecție scandinavă: Ina Dagermak în *Elvira Madian*

prinzătoare ușurință din fața în spatele aparatului de filmat și de la lumea cehoviană a provinciei ruse (**Piesă neterminată pentru pianină mecanică**) la cea a orașului sovietic contemporan (**Rudele**).

• Cel mai cunoscut reprezentant al tinerei generații de regizori japonezi, Nagisa Oshima, este considerat un cineast iconoclast deoarece critică valorile tradiționale ale societății nipone, afirmă concepții radicale și practică un cinematograf inspirat din fapte reale de factură excepțională. • Singurul cineast grec cu răsunător renume internațional (după Cacoyannis) — Theo Angelopoulos — abordează cu con-

secvență genul filmului politic pe care îl tratează în manieră brechtiană **(Comedianții, Vînătorii, Alexandru cel Mare).**

● **În cinematograful românesc se afirmă o nouă generație de realizatori: Dan Pița, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Alexa Visarion, Constantin Vaeni.**

● Filmul feminin și feminist se impune cu tot mai multă forță. Femeile-regizor, din ce în ce mai numeroase (Margarethe von Trotta, Liliana Cavani, Lina Wertmüller, Larisa Șepitko, Lana Gogoberidze, Yannick Bellon, Marguerite Duras, Vera Chytilova, Agneszka Holland, Sarah Maldoror, Elisabeta Bostan, Malvina Urșianu, Mai Zetterling, Chantal Ackerman, Anja Breien sînt doar cîteva exemple) au festivalurile specializate (Sceaux, Paris, Broadway), revistele lor („Women and Cinema", „Frauen und Film") și dobîndesc mari premii internaționale.

● Ingmar Bergman, cel care a declarat că teatrul îi este soție, iar cinematograful — amantă, consideră că a venit vremea să-și abandoneze amanta, dar nu își traduce vorbele în fapte și realizează o splendidă sagă scandinavă cu influențe dickensiene: **Fanny și Alexander.**

● Cu **Providența,** un nou discurs cinematografic despre jocurile memoriei, realității și fantaziei, Alain Resnais creează o nouă capodoperă.

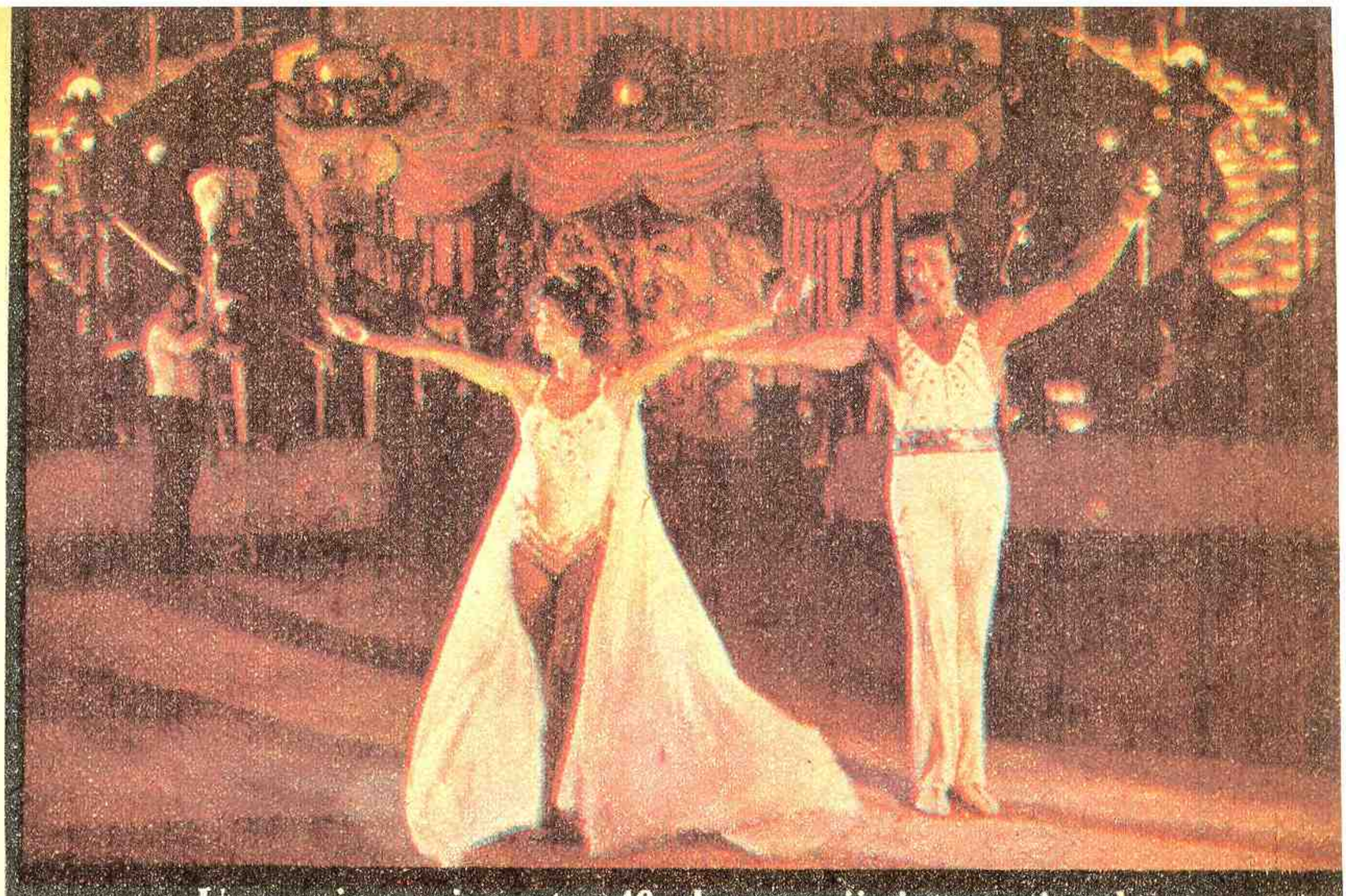
● Renunțînd temporar la universul său autobiografic, Federico Fellini caută noi forme de expresie. **Casanova. Repetiție cu orchestră. Vaporul merge mai departe.**

● După cîteva încercări nefinalizate, Orson Welles renunță la regie, rămînînd un simplu actor în filme mai ales comerciale.

● Ford, Chaplin, Hitchcock, Buñuel dispar în neființă și odată cu ei ultimele ecouri ale unei epoci patriarhale în care regizorii făceau zeci de filme și apoi mureau de bătrînețe, iar vedetele fără complexe își expuneau pînă la 80 de ani ridurile pe ecran. Pe nesimțite cinematograful s-a înrolat în secolul vitezei: succesele sînt precoce (Tatum O'Neal cucerește premiul Oscar la 9 ani), talentele se istovesc repede, viețile sînt mai scurte (François Truffaut moare la numai 52 de ani). A șaptea artă devine mai mult ca niciodată jocul unor oameni tineri. Ei vor aniversa la 25 decembrie 1985 intrarea cinematografului în al zecelea deceniu de existență.

La mulți ani!

Grupaj realizat de
Cristina CORCIOVESCU

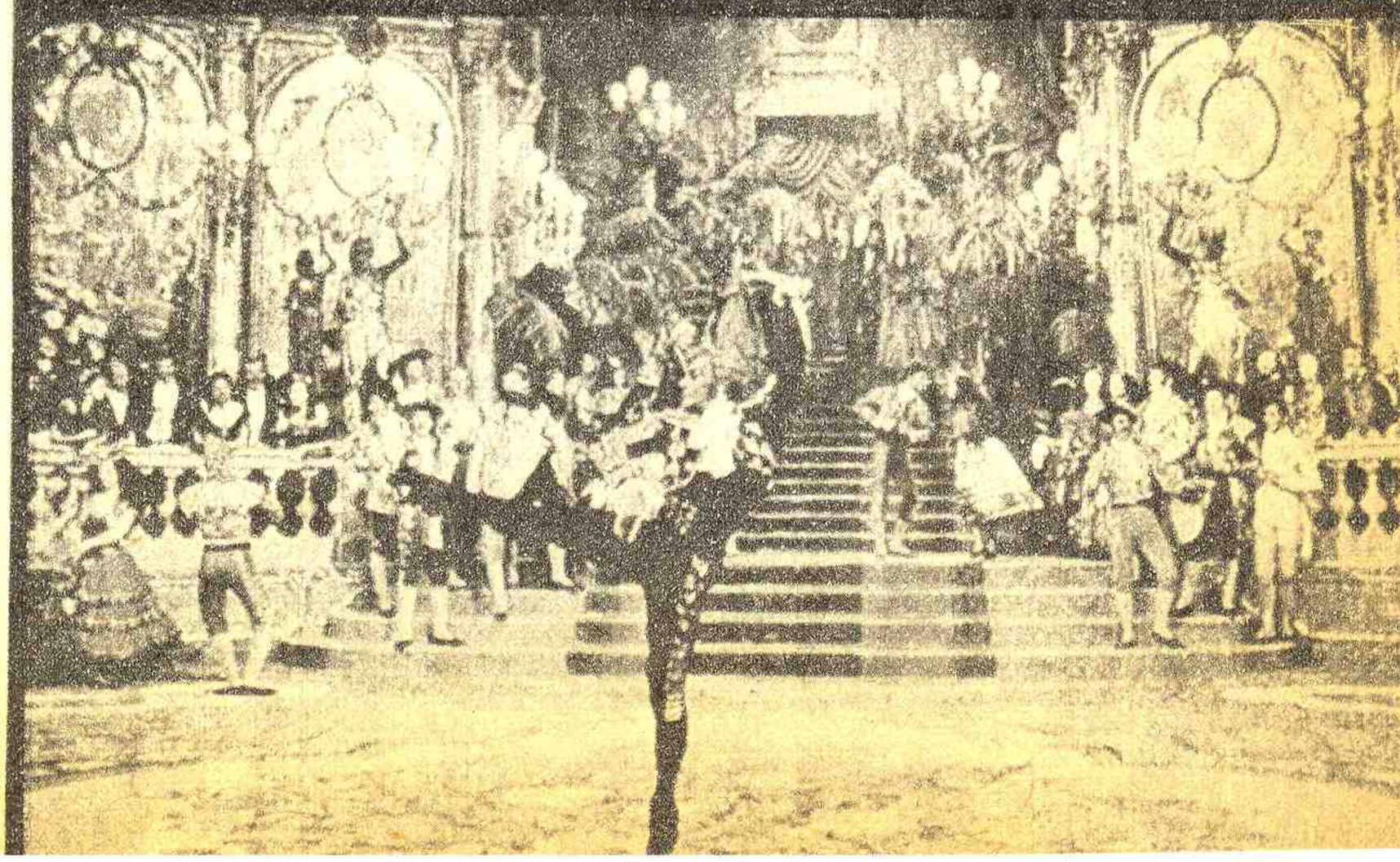


Un regizor și peste 40 de premii internaționale: Elisabeta Bostan *(Saltimbancii* **cu Carmen Galin)**

Istoria se răzbună pe cei retrași în turnul de fildeș *Jucătorul de șah* **cu Satyajit Ray**

Fără să creadă în lacrimi filmul lui Vladimir Menșov cucerește Oscarul (Vera Alentova în *Moscova nu crede în lacrimi)*

Omagiul unui mare regizor adus muzicii lui Verdi și prozei lui Dumas *(Traviata* **de Franco Zeffirelli)**



Îmi recunosc vina: sînt un instigator la pace

Record de longevitate în creație — peste jumătate de secol de la **Lupta pentru existență** (1913) la **Contesa din Hong-Kong** (1967) — **Charles Spencer Chaplin** nu numai că izbutește să traverseze istoria cinematografiei legînd *epoca legendară a lui* Edison de cea contemporană a Sophiei Loren, dar continuă să și figureze printre clasicii de necontestat ai celei de-a șaptea arte. Poetica sa a fost obiectul unei exegeze în sute de volume, filmele sale continuă să strălucească pe ecranele mapamondului, fie ele mari sau mici, stîrnind revelații printre noile generații de cinefili, încă se mai descoperă filoane neexploatate ale generoasei sale moșteniri: nu mai departe decît anul trecut, televiziunile din multe țări au programat serialul **Chaplin necunoscut** care folosea fragmente inedite din creația marelui cineast, am putea spune postumele sale!

Cum să explicăm perenitatea operei lui **Chaplin** într-o artă atît de puțin rezistentă în timp ca cinematograful? Prin ce miracol să fi înfruntat vremea piruetele clovnului în timp ce filme care au concentrat nemăsurate ambiții culturale precum **Asasinatul ducelui de Guise, Cabiria** — sau, mai aproape de noi — **Cleopatra** sau **Cidul** sînt privite astăzi cu zîmbete indulgente? După opinia noastră, perenitatea operei chapliniene trebuie căutată în capacitatea artistului de a transfigura o observație neobișnuit de acută, asupra vieții, a relațiilor dintre oameni, a diferitelor maniere de a exista — în gag, în expresie concentrată de semnificație, în scînteie.

Rîndurile de față nu încearcă decît să surprindă tehnica prin care strălucitul om de cinema a știut să ridice detaliul real la anvergura gagului, conferind unor trăsături aparent întîmplătoare, valori din cele mai neașteptate, iluminînd orbitor detaliul insignifiant. Luînd ca exemplu un film mai puțin cunoscut la noi — **Monsieur Verdoux** — ne vom strădui să relevăm tehnica chapliniană de convertire în artă și umor a prozei existenței cenușii.

Afacerea Landru

Monsieur Verdoux, satiră care are în centrul ei personajul unui odios asasin, este o tragi-comedie pe muchie de cuțit cu atît mai mult cu cît pornește de la un fapt real. Și e surprinzător că numeroșii exegeți ai operei lui **Chaplin** n-au raportat, pînă acum, filmul, la materialele judiciare ale afacerii care l-a inspirat, cea a ucigașului Landru. S-ar fi impus, de la început, o constatare: Chaplin meditează asupra lui Verdoux, din 1944, la incitarea lui Orson Welles, deși în momentul primei sale vizite în Franța, în 1921, cazul Landru tocmai se judeca și era în centrul atenției opiniei publice. „Landru — eroul zilei. Nu se mai vorbește decît despre el!" — titra pe atunci ziarul **Le Temps.**

În boxa acuzaților își făcuse apariția un tip scund, uscățiv, chel, din a cărui insignifiantă fizionomie putea atrage atenția cel mult o țăcălie neagră. Și totuși, după cum spre stupoarea publicului stabilise instanța, acest omuleț trecut de cincizeci de ani care n-avea nici aerul, nici vîrsta unui seducător, întreținuse relații cu aproape trei sute de femei în răstimp de patru ani și asasinase, cu sînge rece, cel puțin zece dintre ele, împreună cu un adolescent!

Explicației simpliste că Landru ar fi fost un asasin dement i se împotriveau psihiatrii și nici măcar victima unui mediu viciat nu se putea afirma că ar fi fost! Dimpotrivă, se trăgea dintr-o familie cu totul „onorabilă", dacă ținem seama de mentalitatea epocii, și crescuse... în corul parohiei. Începuse ca vînzător, desenator într-un birou de proiectare și contabil. Nu-și prea găsea drumul în viață și faptul fusese agravat de o aventură sentimentală consumată foarte de tînăr, care i-a trîntit pe umeri povara unei căsnicii cu patru copii. Și iată-l, în plină maturitate, schimbînd indecis experiențele profesionale, în căutarea febrilă a unei cariere. La un moment dat are revelația cîștigului ușor și ilicit. Înșelătoare revelație întrucît pungășiile mărunte, lipsite de fantezie îi aduc șapte condamnări într-un termen foarte scurt. Repetă la infinit procedee stereotipe, folosind pentru a-și atrage victimele rubricile de anunțuri. Astfel, dă sfoară în țară că angajează „curieri cu bicicletă", și le subtilizează velocipedul! În iulie 1914, justiția îl condamnă din nou, dar în lipsă. A izbucnit războiul, și ceea ce pentru majoritatea covîrșitoare este o nenorocire, pentru escroc este o șansă nesperată de a se sustrage nu numai condamnării, ci și cazierului. În puzderia de refugiați care și-au lăsat documentele în teritoriile ocupate, Landru își poate schimba, liniștit, identitățile și profesiile de circumstanță. Acum, în toiul războiului, ajuns aproape de 50 de ani, Landru își descoperă adevărata vocație:

Logodnicul de profesie

Ideea i-o dă un banal anunț matrimonial al unei doamne Isoré, o divorțată care ar dori să-și reîncerce norocul într-o nouă căsnicie. De ce nu? E drept că Landru e căsătorit, dar asta nu împiedică să-i iasă în întîmpinare doamnei Isoré sub numele de Diard, un onorabil celibatar. În scurt timp izbutește să-i estorcheze, tandru, lăsîndu-i cele mai bune amintiri, suma de zece mii de franci. Această prea ușoară victimă îi stimulează dacă nu imaginația, măcar spiritul întreprinzător. Conjunctura războiului în care atîtea femei abandonate, văduve, singure, se ofilesc în melancolie îi favorizează, cu atît mai mult, sistemul. Anunțul pe care-l publică în ziare e aproape stereotip: „Domn serios, dorește să ia în căsătorie văduvă sau femeie neînțeleasă între 35—40 de ani..." Răspunsurile vin în inepuizabilă cascadă. Cu pedanteria sa de fost contabil, „logodnicul" le clasează în dosare de o desăvîrșită ordine. După arestare, poliția va descoperi în „arhiva" inculpatului aproape trei sute de fișe! Pentru fiecare candidată, o succintă dar eficace caracterizare: „Doamna I.P., văduvă de un an, soț mult mai vîrstnic, recent și-a înmormîntat și mama (perspectivă moștenire?). Mică, blondă, cu temperament, mobilă și economii..." Tipică pentru acest sistem de clasare este abundența abrevierilor cu care anchetatorii se vor obișnui curînd: „F.A." înseamnă fără avere, un singur „A." înseamnă, dimpotrivă, că zestrea victimei stîrnește apetitul pretendentului, „F.F." înseamnă „fără familie" iar „N.F." pur și simplu nimic de făcut!

Un proces de drept comun din anii '20, convertit de Chaplin într-un film memorabil, un film anti-războinic, un rechizitoriu la adresa fascismului.

Cea dintîi victimă e Georgette Couchet, văduvă de 34 de ani care ținea la Paris o spălătorie, mulțumită căreia agonisise și ceva economii. Drăguță, veselă, afectuoasă, femeia nutrea modestul vis de a se recăsători cu un funcționar cu leafă lunar asigurată de pe urma căreia să se aleagă, mai tîrziu, evident după decesul fidelului consort, cu o pensie măricică. Ea răspunde, deci, anunțului matrimonial al domnului Petit, onorabil inspector al piețelor pariziene în care își recunoaște, curînd, idealul matrimonial. Cînd văduva aduce, însă, vorba de „mariaj" tandrul curtezan o informează, mîhnit, despre pierderea actelor sale în timpul refugiului. Amînă mereu data căsătoriei, în timp ce-i smulge sume din ce în ce mai importante. Afacerea devenind rentabilă, Petit își deschide chiar cont la o bancă. Între timp s-a mutat cu Georgette și fiul acesteia, un tînăr în vîrstă de 17 ani, într-un mic apartament. Întemeindu-și un nou cămin, Landru nu întrerupe, însă, legăturile cu adevărata sa familie! El face, sistematic, vizite soției și copiilor săi a căror existență este, dealtfel, întemeiată pe beneficiul activităților sale de natura cărora nu sînt însă informați. „Nu și-a neglijat niciodată îndatoririle de soț și părinte!" — va fi, la proces, unul din refrenele apărării.

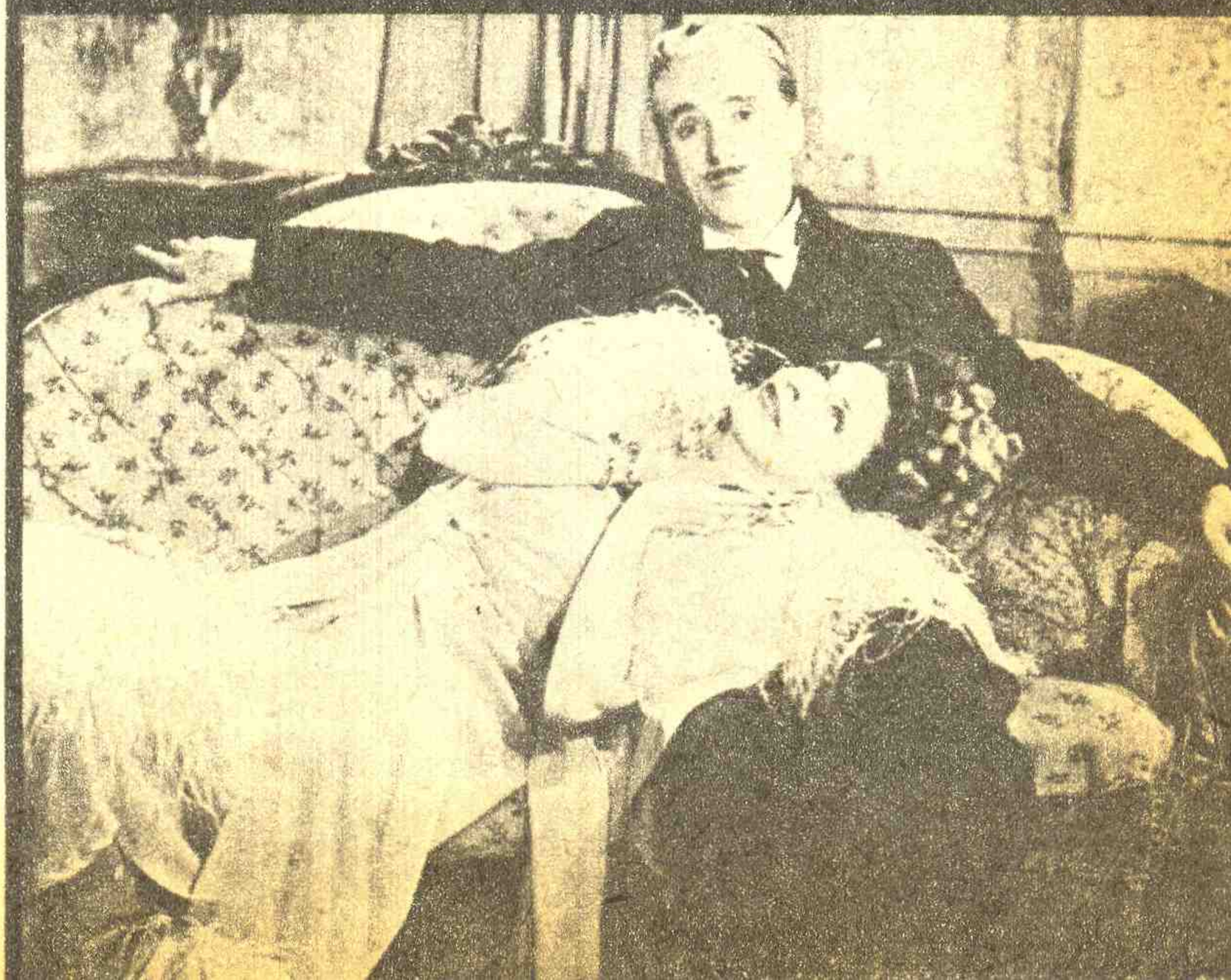
Dar înainte de a servi de argument, apărării, devotamentul patern al lui Landru devine o importantă piesă a acuzării: Căci, umblînd prin sertarele casei, Georgette află cu stupoare, din fotografii și acte lăsate, neglijent, la vedere, că logodnicul e căsătorit, are și patru copii, și-i face o scenă furtunoasă. Ca totdeauna, Landru găsește cele mai potrivite și sedative cuvinte, o asigură că va divorța și că vor trăi, liniștiți, pînă la adînci bătrînețe. Dar în timp ce-i vorbește blînd și convingător, soarta femeii și fiului ei este deja pecetluită. La începutul anului 1915, cei doi dispar fără urmă. „Au plecat în Anglia unde junele s-a înrolat în armată!" — explică onorabilul domn Diard curioșilor inoportuni. Dar în vara aceluiași an vinde polițele de asigurare care aparținuseră Georgettei și-i transportă mobila într-un hangar. Operația culmina cu un gest sentimental: ceasul de mînă și lanțul de aur al victimei erau dăruite doamnei Landru de către devotatul ei soț. Asasinul știa să respecte, măcar în felul său, instituția familiei...

Un onest om de afaceri?

Întreg personajul-paradox al lui Landru se încheagă din contradicții care stîrnesc, pe lîngă oroare, și ilaritate. „Logodnicul" de profesie exem-

→

Biografia unui ucigaș transformată în rechizitoriu împotriva războiului (Marilyn Nash și Charlie Chaplin în *Domnul Verdoux*)



Cu gagul, ironia și sarcasmul mereu de pază pe frontul păcii *(Charlot soldat)*

plar unic de irezistibilă galanterie, căruia la proces, una dintre potențialele victime îi definea știința „de a se purta cu femeile" era de fapt un misogin înveterat. Cinicul care își făcuse o meserie din exploatarea fără scrupule a uniunilor matrimoniale, manifesta un devotament exemplar față de propria-i familie! Asasinul scelerat de care, la tribunal, se vorbea cu groază și dezgust, vădea și tabieturile unui competent om de afaceri. În construcția personajului său **Chaplin** pornește de la contradicții izbitor de reale, cărora nu face decît să le sublinieze înțelesul, liniile de forță ale necesității, dincolo de accidentul aparențelor.

În fața instanței, Landru juca rolul unui onest antreprenor de mobile. Cînd i-a fost citată, drept probă, faimoasa arhivă cuprinzînd date despre 283 de femei, Landru a ripostat calm că, fiind comerciant, ținea evidența clientelor sale. Cît despre anunțurile matrimoniale, nu le renega, dar erau un simplu șiretlic publicitar pentru a-și atrage clientela. „Femeile care răspund la anunțuri matrimoniale au totdeauna mobilă de vînzare!" Invențiile actului de acuzare — tuna Landru — sînt un atac îndreptat împotriva inițiativei private, temelia oricărei societăți întemeiate pe libertatea profitului!

De-aici pornește și Chaplin, de la pedanteria lui Landru, de la înclinația sa contabilă de a înregistra totul, de la tentația de a valorifica integral fiecare victimă. Toate acestea nu dezvăluie, cumva, vocația profitului cu orice preț caracteristică burghezului onorabil? Pe Verdoux, Chaplin îl va implica mai adînc în structura societății profitului, ca pe un dinamizator al ei, protagonist al jocurilor bursei, storcînd rente și fructificîndu-și capitalul prin lovituri temerare. L-ar fi putut face turfist sau cartofor pătimaș; Verdoux este, însă, un strateg al bursei. „Inocentul" carnețel în care Landru își nota cheltuieli, vizite și adrese a devenit, în mîna lui Verdoux, jurnalul traficului de valori, iar unul dintre leit-motivele filmului este convorbirea telefonică în care, între două seducții și două asasinate, personajul dă indicații agentului său de bursă. Interpretîndu-l pe **Landru**, Chaplin manifestă efortul de a înțelege fenomenul în afara patologicului și perversiunii, a schemelor lombroziene și iraționale, raportîndu-le direct la mecanismul societății capitaliste.

Businessul sentimental

Iată-l, de pildă, la începutul filmului pe Verdoux primind poștașul. Acesta aduce un plic recomandat pentru doamna Alice Gouvaix, ultima soție a distinsului domn. În adîncimea cadrului, fumul unui incinerator se destramă discret, ne-a și informat despre tristul sfîrșit al bunei doamne Gouvaix. După plecarea poștașului, Verdoux deschide plicul care conține lichidarea contului bancar al doamnei Gouvaix. Trebuie să vezi maniera indescriptibilă în care-i foiletează ca să înțelegi cum poate fi convertită într-un gag irezistibil dexteritatea dusă pînă la automatism a degetelor funcționarului care, vreme de trei decenii, n-a făcut altceva decît să numere bilete de bancă. Așa cum efect comic devine însuși exercițiul profesional al seducției pe care-l urmărim curînd, cînd își face apariția o clientă interesată de imobilul pe care Verdoux l-a anunțat scos în vînzare. Gazda își conduce vizitatoarea, prin apartament, dîndu-i tîrcoale, ca un păianjen care-și țese pînza în jurul victimei.

Domnul Verdoux, un personaj care anticipa „în mic" crimele hitleriste

„Soția mea iubea nespus această casă — se explică el. Amintirea ei mă obsedează și numai de aceea o înstrăinez". Și, în timp ce se destăinuie, o măsoară discret din cap pînă în picioare. „Dacă doriți s-o cumpărați pentru familie..." Face o pauză și o fixează întrebător. „N-am familie!" — bîiguie clienta. „Pentru soț, atunci?" — riscă el o nouă ipoteză. „A murit!" Cum să nu-ți readucă în memorie, acest tip de dialog, fișele detailate ale „clientelor" lui Landru: „Văduvă, cu temperament și economii..."? Profitînd de un moment de apropiere în dormitor, Verdoux trece, decis, la atac: „Sînteți o femeie nespus de interesantă!... Întîlnirea noastră îmi dă gustul fatalității. De ce nu v-ați remăritat? Sînteți abia acum în cea mai frumoasă formă. Abia acum sînteți strălucitoare!..." Și supunînd-o acestei cascade de complimente și confesiuni, paralizînd-o prin asemenea cînturi de sirenă, Verdoux se apropie din ce în ce mai insinuant, o înconjoară în plasa-i de cuvinte înainte de a o înăbuși într-o pătimașă îmbrățișare. Orice cunoscător al procesului din 1921 ar recunoaște aici tehnica lui Landru, potențată comic. Secvența aceasta evocă, parcă, declarația unei martore la proces care explica farmecul irezistibil a tomnaticului logodnic prin calitatea-i fundamentală de a ști să se adreseze femeilor: „Avea intuiția de a găsi tocmai cuvintele pe care femeile decepționate, încercate de viață, doreau să le audă..."

Paharul cu rom

Sau să ne referim la un detaliu din finalul lui **Verdoux.** Înaintea execuției, condamnatului i se oferă, potrivit tradiției, un pahar cu rom și o țigară, pe care acesta le refuză, însă, cu demnitate, ca pe niște deșertăciuni lumești ce sînt. În ce privește paharul cu rom, are o ezitare, totuși: n-a băut niciodată rom! — se explică, întinzînd mîna după pahar. Îl gustă, curios, și pe chipul său putem desluși o plăcută surprindere: „N-a fost rău!" Momentul capătă în film o neobișnuită forță emoțională în contrast cu indiferența pe care o manifestă mereu Verdoux în fața morții. „Robert Florey este acela care l-a pus la curent pe Chaplin cu obiceiul francez de a oferi condamnatului un pahar cu rom" — afirmă Pierre Leprohon. Informația reputatului istoric francez ne pare, totuși, îndoielnică pentru că dările de seamă ale procesului Landru, pe care Chaplin le-a studiat minuțios, menționează că la 25 februarie 1922 înainte de a fi condus la ghilotină, Landru a refuzat o țigară și un pahar cu rom, scuzîndu-se: „Nu beau și nu fumez!"

Dincolo de neutralitatea aparentă cu care sînt tratate „performanțele" asasinului, Chaplin surprinde cu acuitate dihotomia morală dintre viața privată și cea publică a burghezului onorabil, dintre căminul său de enoriaș stimabil și procedeele odioase pe care este oricînd dispus să le utilizeze în „afaceri". Unii critici au acuzat de indulgență „jovialitatea" cu care descrie comediograful asasinatele personajului său, văzînd în aceasta o manifestare a misoginiei lui Chaplin. În film, însă, Verdoux are o comportare diferențiată față de personajele feminine cu care e confruntat. O manifestă, înainte de toate, în sînul familiei, cu prilejul aniversării a zece ani de căsnicie. În altă secvență, „mașina de asasinat" intră în pană în clipa în care Verdoux întîlnește o tînără demnă de compasiune, care s-a dedicat îngrijirii unui invalid de război. O va reîntîlni, mai tîrziu, într-o limuzină fabuloasă: „Am făcut cunoștința unui foarte bogat fabricant de muniții — i se confesează ea. Bun, generos, dar nemilos în afaceri!" „Afacerile sînt nemiloase, draga mea" — replică **Verdoux,** adăugînd cu regret: „Fabricant de muniții... Iată meseria care mi-ar fi trebuit!" Cu o singură replică Chaplin acuză de fapt pe cei ce declanșaseră un adevărat măcel — războiul mondial — fundalul povestirii celor 11 asasinate comise de Landru. Chaplin

revine astfel la o veche temă a satirei sale, cea a lui **Charlot soldat.**

Gag-ul acuzator

De fapt **Dictatorul** fusese adevăratul moment în care artistul intui legătura între „civilizația" uzinei capitaliste și războiul pustiitor. Discursul din final țintuia la stîlpul infamiei, cu premeditată ambiguitate, nu numai fascismul, ca fenomen social, ci și civilizația bolnavă care-l plămădise. Astfel **Verdoux** nu reprezentă decît o treaptă în plus în clarificarea ideologică a lui Chaplin, în amplificarea atacului său.

Privind secvențele filmului, chiar dacă ai ignora momentul istoric al realizării sale, nu poți să nu resimți planînd asupră-i cumplita, macabra experiență din care omenirea abia ieșise. Cînd în pașnica sa grădină Verdoux culege cu grație trandafiri, cînd el ridică milos o omidă așezînd-o pe o creangă, în adîncul cadrului hornul fumegă înecăcios. E adevărat că Landru însuși pare să fi anticipat, în mic, metodele hitleriste de distrugere, e adevărat că martorii declaraseră la proces că în curtea asasinului simțiseră un miros de carne arsă, e adevărat că acolo se descoperiseră, printre panseluțe și trandafiri, membre carbonizate. Publicul anului 1950 recunoștea în adîncul fotografiei de pe ecran nu „bricolajul" unui asasin de femei, ci fumul industriilor hitleriste de ucidere în masă și crematoriile lagărelor de concentrare.

Alte coșmare amenințau omenirea în perioada în care Chaplin concepea **Monsieur Verdoux.** Pe prima pagină a ziarelor se lăfăiau virtuțile bombei nucleare și cu hidrogen. „Eu cred că bomba atomică, arma cea mai atroce din cîte există, întreține în asemenea grad oroarea și teama, că numărul celor pe jumătate nebuni va crește considerabil..." — declara Chaplin și urma, referindu-se direct la personajul său: „În filmul meu sînt arestat și declarat vinovat. Procurorul mă prezintă ca pe un asasin în masă. Eu îi ripostez politicos că spiritul asasinatului în masă domină în lume și-l privesc în ochi cît se poate de liniștit..."

O profesiune de credință antirăzboinică

Într-adevăr, scena procesului din **Verdoux** va deveni — ca și discursul final din **Dictatorul** — prilejul prin care Charlie Chaplin își va proclama direct și deschis profesia de credință militant antirăzboinică. De remarcat, însă, că o va face pornind tot de la un detaliu real: atitudinea de ironie insolentă a lui Landru în fața instanței. Cu toate că ancheta judiciară durase doi ani și jumătate, cu toate că dosarul ei număra aproape șapte mii de pagini, împrejurările concrete ale neîndoielnicelor asasinate au rămas, pînă la sfîrșit, neelucidate în ciuda încercărilor judecătorului de a stabili ce s-a întîmplat. De pildă cu victima Georgettei Cuchet și fiul ei.

— N-am nimic de adăugat în legătură cu acest subiect. Nu voi divulga secretul pe care mi l-a încredințat d-na Cuchet — răspundea acuzatul.

— Nu doriți deci să răspundeți chiar dacă e în joc capul dumneavoastră? — l-a întrebat președintele completului.

— Chiar, domnule președinte! — a ripostat Landru. Deși regret că nu vă pot oferi decît unul singur.

— Atunci unde sînt victimele, unde s-au volatilizat cele zece femei? — a izbucnit, exasperat, procurorul general.

Iar Landru, cu o privire încărcată de reproș:

— Poate, oare, judecătorul cel mai integru să declare cu mîna pe conștiință ce au devenit femeile cu care a avut el de-a face în viață? Mărturisiți că nu! Atunci de ce i-ați cere, așa ceva, acuzatului?

Balzac scria cîndva: „În Franța, toate se fac rîzînd, pînă și crimele". Chaplin a folosit, din plin, acest „umor" tipic francez, dîndu-i însă o valoare superioară.

Avocatul diavolului

Verdoux este și el un ironist care-și domină, mereu, acuzatorii. El răspunde judecătorului: „Dacă ucizi o singură persoană ești un asasin. Dacă ucizi milioane de oameni ești un erou. Cei care născocesc bombe pentru masacrarea femeilor și copiilor sînt decorați..." Și în alt moment: „Războaiele, conflictele sînt afaceri excelente. Numărul, sanctifică!" Printr-o simplificare flagrantă, în multe state americane **Monsieur Verdoux** a fost denunțat drept o operă imorală fiindcă ar bagateliza, prin comic, odiosul unor asasinate. Acuzatorii se făceau a nu înțelege că atitudinea lui Chaplin nu era decît o falsă justificare a asasinului de femei, un vicleșug satiric prin care autorul juca, întocmai ca alți mari moraliști, rolul de avocat al diavolului, pentru a-și face denunțul cu atît mai eficace.

Puteau fi, în definitiv, identificate convingerile autorului cu cele ale eroului său? Chaplin își acuza, de fapt, fără echivoc, „eroul", folosindu-se tocmai de argumentația acestuia. Verdoux se justifica demonstrînd că își însușise o morală comună lui homo hominis lupus. Dar Chaplin îl acuza tocmai fiindcă aderase la ea, fiindcă-i devenise complice. E adevărat că în duelul cu judecătorii Chaplin îi dădea cîștig de cauză, subliniind că societatea care-l condamnase pe asasin era incomparabil mai culpabilă. Dar Charlot îl crease pe Verdoux numai pentru a-l executa, condamnase odată cu asasinul și lumea care-l zămislise. Desnodămîntul lui Verdoux însemna, de fapt, revanșa lui Charlot împotriva unei ordini sociale cu care dintotdeauna fusese în conflict. Sfîșiat între cele două creații antinomice ale fanteziei sale: între inadaptatul social — vagabondul — și superadaptatul asasin, Chaplin se elibera trimițîndu-l pe Verdoux spre eșafod.

La 13 iunie 1947 John Rankin, director al Comisiei pentru cercetarea activității antiamericane cerea, la Washington, expulzarea lui Chaplin din Statele Unite. În octombrie, cazul revenea în dezbaterea onorabilei Comisii. Iar Chaplin, creatorul omulețului care-și provoca dușmanii prin tifle năstrușnice, le telegrafia „judecătorilor" săi: **„Îmi recunosc vina! Sînt un instigator la p a c e!"**

Chiar în această perioadă, la 16 noiembrie 1947, vechea revistă bucureșteană „Cinema" reproducea, din presa franceză, un interviu cu Charles Chaplin. Reporterul redă tensiunea momentului, remarcînd că în urma protestelor presei, filmul fusese retras de pe afiș.

„Mă voi duce la Washington cu capul sus! — declara cineastul. Vor să-mi aibă pielea. Ei bine, n-o vor avea! Am muncit din greu la **Monsieur Verdoux.** Le-am zvîrlit filmul în obraz... La urma urmelor, trebuia să-l fac! Trebuia să încerc acest asalt. Toată viața am visat să demonstrez că umorul nu-i o simplă glumă, că el nu poate exista cu adevărat fără un sens social. E oare vina mea că americanii par incapabili să înțeleagă așa ceva?..."

Lumea i-a uitat de mult pe Rankin, Parnell Thomas și ceilalți inamici ai artistului. În schimb, filmul lui Chaplin e mai viu și mai actual ca oricînd. Cum să explicăm, deci, această perenitate? Poate tocmai prin patima artistica investita în „acest asalt", prin sensul social conferit faptului divers, prin magia transfigurării poetice.

Tudor CARANFIL

În istoria de 90 de ani a cinematografului, Chaplin a răspuns prezent timp de 70 de ani (Sophia Loren cu regizorul ei Charlie Chaplin filmînd *Contesa din Hong Kong*)

Privind înapoi... cu mîndrie

Sonorul salvează de la faliment marile studiouri, dar multe dintre vedetele filmului mut rămîn pe drumuri

●

„Operaţiunea culoare“ a început o dată cu cinematograful, dar au trecut patru decenii pînă cînd a devenit realitate

●

Apariţia televiziunii impune moda filmelor mamut cu cohorte de figuranţi pe ecrane supradimensionate.

1985, moment de aniversare rotundă în istoria filmului. S-au scurs, deci, nouă decenii de la apariţia unei noi arte, socotită pe bună dreptate revoluţionară în ierarhia artelor tradiţionale, de vreme ce a zguduit din temelii conştiinţa unui întreg secol, impunînd o nouă viziune asupra lumii şi atrăgînd în sala de cinema zeci de miliarde de spectatori. Cum avea să scrie Georges Sadoul, o burghezie elitară şi plictisită se dă la o parte, făcînd loc poporului, care se amuză, rîde şi plînge, fascinat de o artă naivă, simplă, directă, fără un statut estetic precis, dar internaţională şi accesibilă prin însăşi modalitatea exprimării, imaginea în mişcare.

Multe din eşecurile ulterioare ale cinematografului au fost puse pe seama tinereţii lui şi nu puţine condeie i-au contestat condiţia sau măcar aspiraţia de artă independentă cu un limbaj propriu. La prima vedere, denigratorii au avut dreptate. Cinematografia, arta a numai trei generaţii, nu-şi poate justifica o genealogie multiseculară, originea sa nu se pierde în negura unor civilizaţii şi culturi de mult apuse. Clepsidra filmului a fost întoarsă abia la 28 decembrie 1895.

Şi totuşi, cinematograful este o artă „veche“, timpul filmului are alte etaloane de măsură. Relativitatea einsteiniană a timpului său trebuie căutată în schimbările stupefiante ale unui secol în care „cadenţa vieţii“ este mai rapidă, activitatea umană mai febrilă, iar omul percepe durata în raport direct cu ritmurile sale interioare grav afectate de o acceleraţie perturbatoare. În zilele noastre timpul a fost comprimat şi, din „perspectiva duratei“, acest secol cronofagic echivalează, psihologic, cu aproape un mileniu de istorie „statică“. Renaşterea în pictură durează aproximativ două secole, epoca filmului mut rezistă trei decenii. Îndrăznesc să avansez ideea că pictura modernă este la fel de veche sau nouă comparativ cu arta filmului, dacă îi judecăm evoluţia conceptului şi limbajului prin prisma tempo-ului actual de reînnoire. Bunăoară, plasînd impresionismul între 1875 şi 1910, viaţa sa se întinde pe 35 ani. De atunci, nici o şcoală, nici un stil, de la futurism la fovism, de la cubism la suprarealism n-a mai dominat scena un timp atît de lung. Şcoala cea mai rezistentă a secolului XX, expresionismul abstract, s-a impus maximum 20 de ani, între 1940 şi 1960, lăsînd să-i urmeze arta „pop“ care a durat 5 ani şi acel „op“, care a reuşit să reţină atenţia publicului doi sau trei ani.

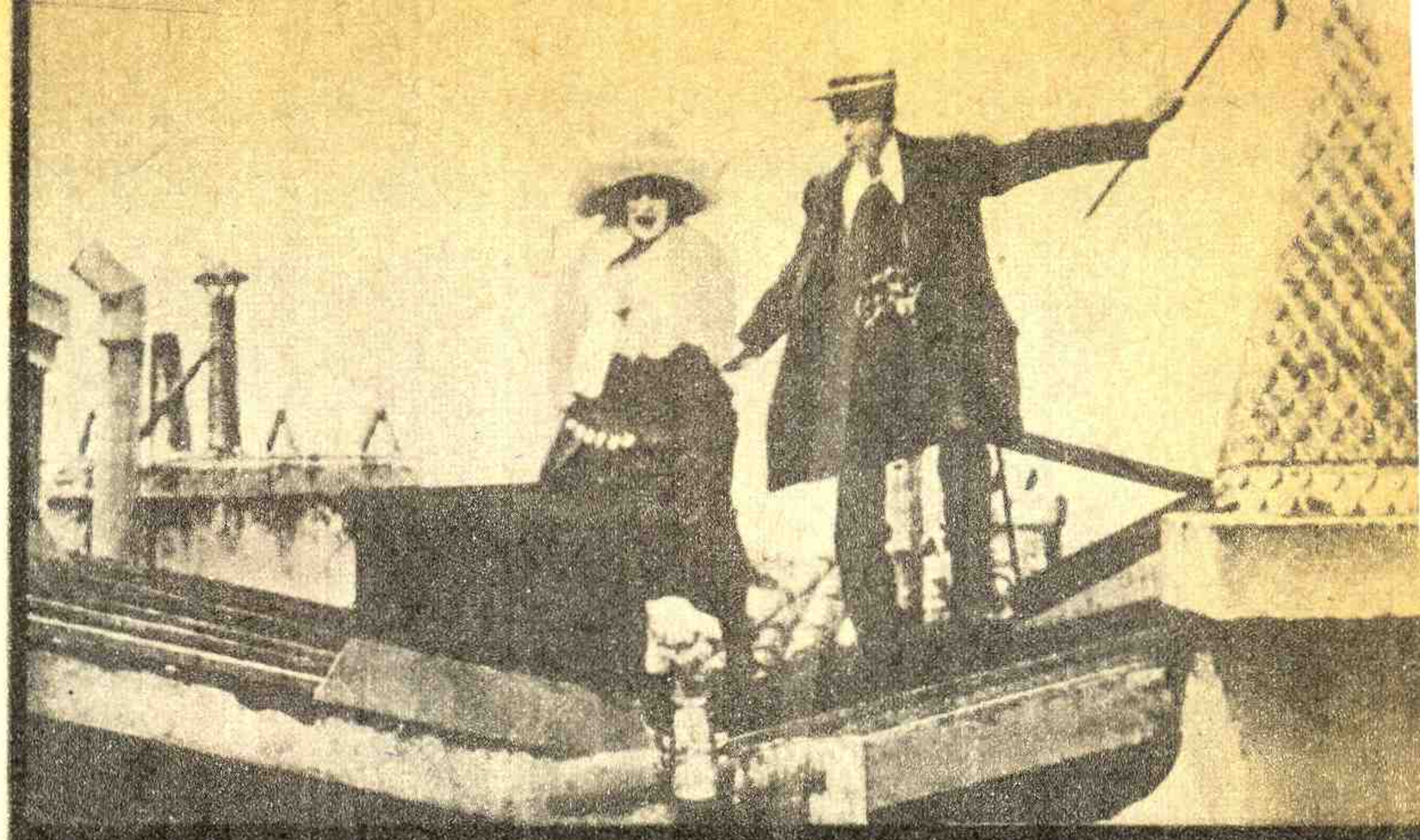
Sonorul: o problemă de bani?

Dacă timpul a exercitat asemenea presiuni asupra unei arte considerată la mijlocul secolului XIX definitivă, imobilă, încadrată în rame preţioase poleite cu aur, ascunsă de privirile muritorilor de rînd în somptuoase palate imperiale, este de presupus că influenţa lui asupra filmului a fost înzecit mai puternică. Arta filmului este

o artă tehnică: mișcarea peliculei în aparat se bazează pe inovații mecanice, înregistrarea imaginii se face cu ajutorul unei optici perfecționate, suportul însuși al filmului, pelicula fotosensibilă include complicate reacții chimice, reproducerea sunetului presupune cuceriri spectaculoase în domeniul electronicii etc., etc. Acesta este, de fapt, elementul de noutate al cinematografului. Secolul XX, dominat de știință asociată cu tehnică, oferă oamenilor o artă pe măsură. Pentru prima oară în istoria omenirii, spiritul epocii se reflectă într-o artă eminamente tehnică, artistul fiind beneficiarul unor mijloace aflate în afara lui, pe care le utilizează și le motivează estetic, adeseori fără a înțelege o iotă din subtilitățile uneltelor sale miraculoase.

Pusă sub semnul tehnicii, arta filmului este împinsă înainte, dominată, condiționată de progresul tehnic. Inițiativa cinematografiei aparține tehnicii. Dar nu numai ei; fiind o artă costisitoare, filmul se subordonează economicului. Atîta vreme cît afacerile producătorilor prosperă, viața de fiecare zi a creatorilor își vede de ale ei în cadrul structurilor moștenite. Atîta vreme cît cinematografia se mulțumește cu haina ei în care se simte bine, nici o motivație economică nu o împinge la efortul de schimbare. Proiectele inventatorilor rămîn în dosarele lor. Abia cînd nimic nu mai merge, cînd filmul se lovește de „plafonul imposibilului", se trezește interesul pentru cele o mie și una de invenții latente, printre care trebuie identificată cea mai bună, care înfrînge obstacole, cea care deschide un viitor diferit. Căci există, mereu prezente, sute de inovații posibile, de fapt adormite, și a căror trezire devine într-o bună zi urgentă.

Scopul articolului de față este să



Primele filmări foloseau cadrul citadin existent drept decor. Se preferau acoperișurile pentru că lumina era mai puternică. *(Pe acoperișurile Parisului* **— 1904)**

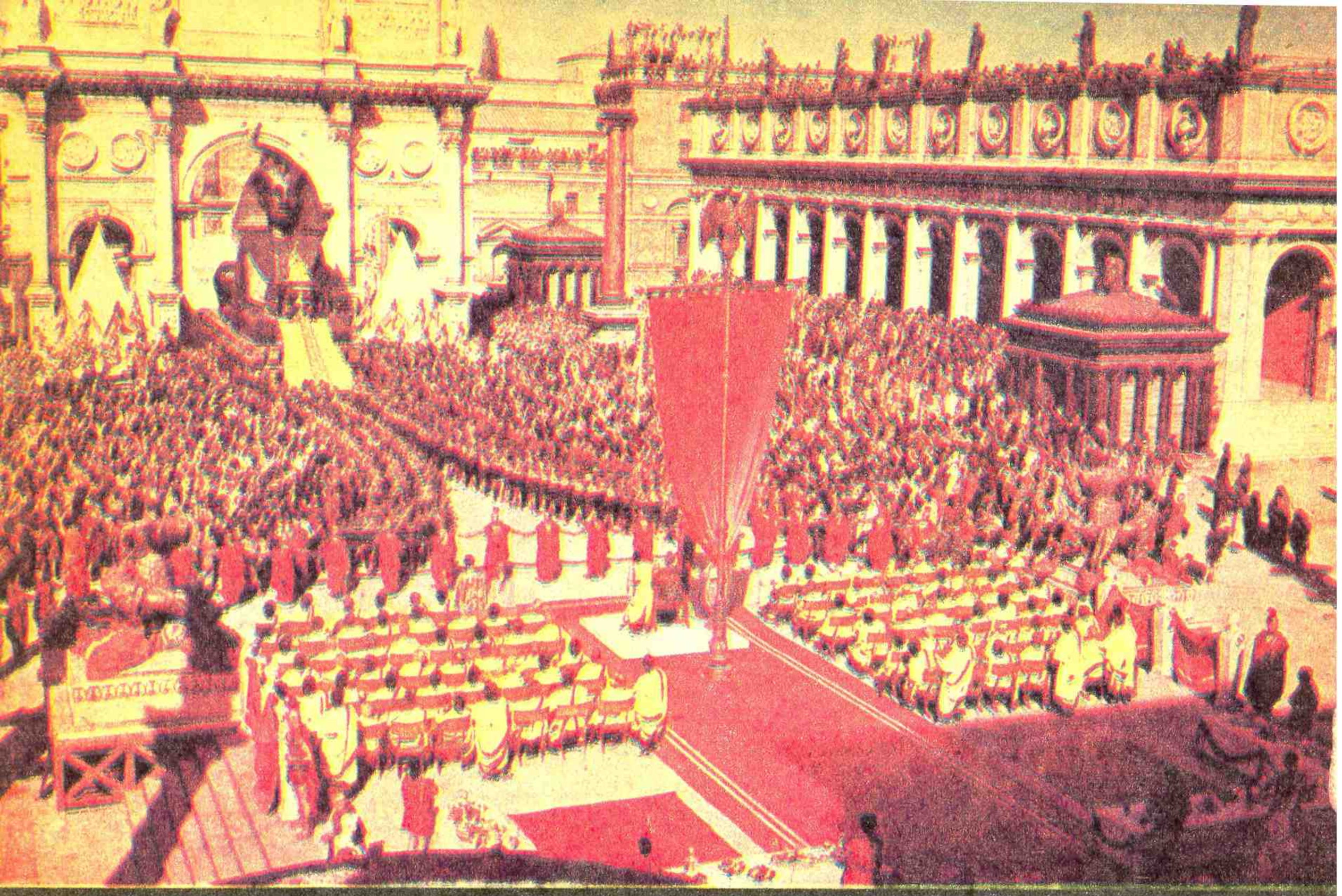
demonstreze că toate etapele decisive ale filmului (sunet, culoare, formate) scapă intențiilor și dorințelor creatorilor. Oricît ar plînge esteticienii pe altarul filmului mut, invocînd mitul și semnificația gestului, „tăcerile" cinematografului sînt semnele unor limite ce se cereau depășite din considerente extraartistice, dar vitale. Și or cît de patetic protestează Chaplin avertizînd că „filmul vorbitor lovește în tradițiile pantomimei, ...nimicește marea frumusețe a tăcerii", sunetul intră în istoria cinematografiei mondiale nu pentru că regizori de valoare îl vor, ci pentru că Sam Warner, unul din cei patru Warner Brothers, îl impune amenințat de faliment. Filmul sonor, vai cît de prozaic, este o chestiune de bani, de tehnică pusă să tragă la căruța dolarului hollywoodian.

Pe scurt, faptele.

Sfinxul a vorbit

Primele încercări de „film vorbitor" aparțin lui August Baron, care, la 3 aprilie 1896, brevetează ideea construirii unui aparat capabil „să înregistreze și să reproducă scene animate și sunetele care le însoțesc", o combinație de aparat de proiecție și

În anii '70 o adevărată pădure de reflectoare era necesară pentru a filma un simplu ring de dans



Istoria re-creată cu armate de figuranți *(Cleopatra* **de Joseph L. Mankiewicz)**

disc preluat de la Edison. Vor trece două decenii și toți precursorii filmului sonor, Léon Gaumont (Franța), Léon Ancion și Willem Wintgens (Belgia), Oskar Messter (Germania), vor persevera pe drumul fără succes al perfecționării sistemului de proiecție plus disc, deficitar, din păcate, în asigurarea sincronismului dintre imagine și sunet. Abia în 1919 se naște ideea genială de a înregistra „fotografic" sunetul pe aceeași bandă cu imaginea și ea aparține celor trei ingineri germani Hans Vogt, Joe Engel și Josseph Massole, care brevetează sistemul cunoscut sub denumirea de Tri-Ergon (în greceşte: opera celor trei). Invenția lor, ca mai toate invențiile revoluționare, peregrinează, fără șansă de succes, de la un proprietar la altul, este preluată în 1922 de studiourile UFA din Berlin, revîndută în 1928 societății Tobis-Klangfilm, dar rezultatele sînt nesatisfăcătoare și lumea filmului le uită definitiv numele. Ideea trece Atlanticul și în 1923 americanul dr. Lee de Forest pune la punct procedeul „pistei sonore", care sucumbă lamentabil din lipsă de capital. Doi ani mai tîrziu, marele concern Western Electric, cunoscut spectatorilor de pe genericele a mii de filme, definitivează procedeul Vitaphone.

Acesta este momentul cheie. Sam Warner, în pragul falimentului, află de existența procedeului și tentează imposibilul. Ultimii bani sînt investiți, în 1926, pentru cumpărarea brevetului Vitaphone și, fiindcă nu mai avea nimic de pierdut, se lansează cu oarbă convingere în afacerea pe care contemporanii o numește „nebunia Warners-ilor". Trebuie să recunoaștem că marile aventuri umane presupun și un dram de „nebunie", în fond, o ciudată alchimie spirituală alcătuită din temeritate, risc, voință și infinită încredere. Pentru ca să se întîmple ceva ieșit din comun, cea dintîi condiție este, întotdeauna, credința unui individ izolat în această idee. Curajul naiv al unui om cu convingeri de nezdruncinat izbutește tocmai acolo unde specialiștii șovăie să dea impulsul creator și, ca întotdeauna, o simplă întîmplare pune în mișcare întreaga acțiune.

Cu brevetul în buzunar Sam Warner ezită pentru o clipă. Ce să facă cu el? Și întîmplarea îi scoate în cale pe un fost salariat al studiourilor, pensionarul George Jessel, care îl sfătuiește că „filmul sonor" n-ar trebui să fie filmul vorbit, ci o combinație de cuvînt și muzică, altfel spus, spectacolul muzical. Și cum piesa muzicală **Cîntărețul de Jazz,** scrisă de Samson Raphaelson, se bucura în epocă de un mare succes de public, Jessel îi sugerează, insistă, îl conjură să o transpună pe ecran. Ideea lovește în plin, scînteia s-a aprins și energia se pune în mișcare. Sam Warner cumpără cu bani împrumutați drepturile de autor și dispune imediat filmarea, după care se ceartă, ce spun se ceartă, se bate de-a binelea cu **Jessel** și îl alungă. Istoria păstrează doar numele învingătorilor și „pensionarul" vizionar reintră în anonimat. Destine.

La 23 octombrie 1927 versiunea cinematografică la **Cîntărețul de Jazz,** avînd ca protagonist pe cunoscutul actor de muzic-hall **Al Jolson,** specializat în folclorul negru, este prezentată în premieră absolută publicului newyorkez. Succesul, scriu cronicile timpului, a fost imens. La numai două luni, mai exact la 6 iunie 1928, **Warner Brothers** lansează **Luminile Newyork-ului** la „Strand Theater": „film sonor sută la sută" și, în sfîrșit, la 23 septembrie 1928, o nouă performanță, tot cu Al Jolson, **Cîntărețul nebun.** Statisticile anului 1928 consemnează că rețetele celor trei filme sonore bat toate recordurile în raport cu cele mai bune filme mute. Frații Warner au cîștigat pariul cu concurența. Exemplul le este urmat de societățile Paramount și Metro-Goldwyn-Mayer și, astfel, ia sfîrșit cea mai dramatică și spectaculoasă încleștare din istoria cinematografiei, ce avea să schimbe radical evoluția artei filmului de mai tîrziu. Puțin interesează că vedetele de pînă mai ieri ale filmului mut, în frunte cu Buster Keaton, își pierd mijloacele de existență, iar James Murray și Lillian Hall-Davis se sinucid din disperare. O lume nouă, în frunte cu inginerii de sunet, se ridică pe ruinele Hollywoodului „mut". Și de abia acum, la această răscruce de drumuri, regizorii încep să creeze filme sonore, proaspeții actori cu voce fonogenică să joace, esteticienii să teoretizeze și criticii să... critice. Ce a urmat, se cunoaște. Rutină.

Bătălia pentru culoare

Cucerirea culorii de către cinematograf este mai puțin dramatică, fie și

pentru simplul motiv că în disputa pentru supremație nu mai sînt antrenați indivizi izolați, destine particulare, ci instituții, mari concernuri cu mii de salariați dispunînd de capitaluri fabuloase. Sîntem în preajma anilor 1932—1933, cînd piața mondială a fotografiei și filmului era dominată de doi adversari temuți, fiecare cu sfera lui de influență, două firme familiare atunci și acum: AGFA (filială a concernului I.G. Farbenindustrie) și Eastman Kodak. Bătălia pentru culoare nu se mai dă între persoane singulare ci între două armate cu state majore ce cuprind sute de cercetători, mulți dintre ei doctori în fizică și chimie, cîțiva laureați ai premiului Nobel. Patrulele de recunoaștere infiltrate în tabăra adversă (spionajul industrial are frumoase tradiții artistice, deoarece „vede idei"!) aduc la Lewerkusen și Rochester vești neliniștitoare: școala de chimie de la Agfa în frunte cu Schneider și laboratoarele de cercetări Kodak conduse de Mannes și Godowski pregătesc, febril, fabricația peliculei în culori pe un principiu cu totul original, în termeni tehnici: developarea cromogenă. Scopul? Iarăși, în mod fatal, extraestetic: concurența de piață, supremația mondială.

Faza artizanală

Părțile beligerante, care deocamdată stau cu arma la picior, sînt în vădită încurcătură. Care este direcția, ce soluție mai simplă, mai eficientă trebuie adoptată? Căci, spre deosebire de sunet, cercetătorii nu lucrează pe teren virgin. Culoarea avea deja o oarecare tradiție în fotografie și film și dacă nu a „prins" la consumator, explicația stă în precaritatea și dificultatea practică a sistemelor testate pînă atunci.

Încă de la sfîrșitul secolului trecut filmul începuse să-și revendice dreptul la culoare și cum fotografia în culori nu era capabilă să pună la dispoziție un procedeu adecvat, cinematografia, forțată de împrejurări, apelează la mijloace rudimentare împrumutate de la arta soră, pictura. Timp de 40 de ani culoarea în film se realizează manual prin colorarea directă, cu pensula, a imaginilor alb-negru. Primul film de acest gen **Un bon Bock,** pictat manual imagine cu imagine, aparține lui Emile Raynaud și avea o lungime de 50 m, respectiv 700 de imagini. Filmul a fost colorat între anii 1888—1889 și a fost prezentat la Paris la „Teatrul Optic". Începînd din 1897 iau ființă, tot la Paris, primele ateliere de colorare manuală a filmelor, totalizînd 50 de salariate. Cel mai cunoscut atelier aparține „Domnișoarei Tuillier", care lucra, în special, pentru filmele lui Meliès și Grimoin-Sansons. Operația de colorare era extrem de laborioasă și delicată; o muncitoare experimentată, care picta fiecare imagine cu 3—4 culori diferite, nu reușea să execute mai mult de 8—9 metri de peliculă pe zi.

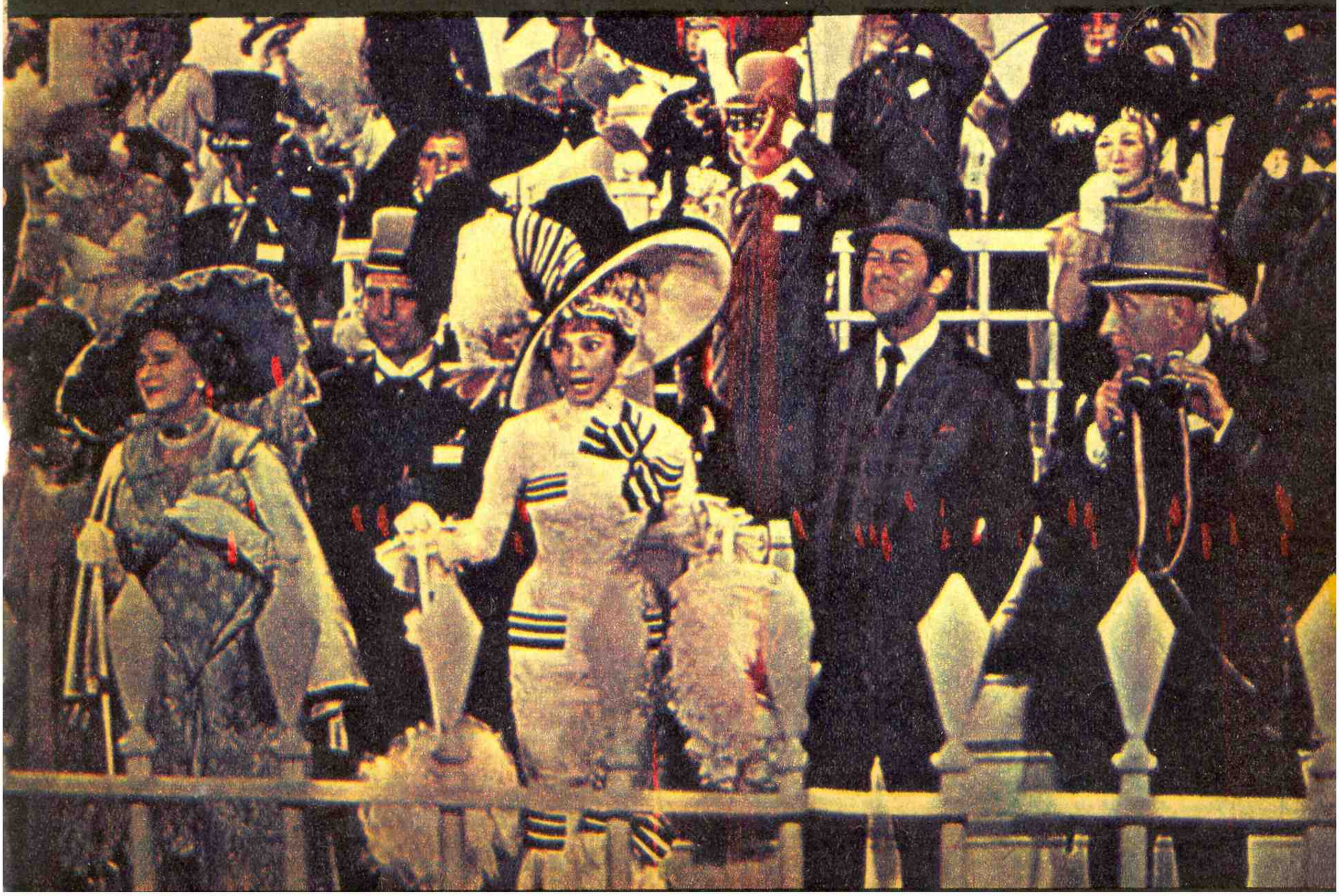
Procedeul de colorare directă nu rezistă mult și cu timpul se limitează numai la acele planuri sau secvențe din film la care dramaturgia sau un efect artistic oarecare îl justifică din plin. Însuși marele Eisenstein preia metoda colorării parțiale și o aplică în filmele **„Crucișătorul Potemkin"** (1925), **„Vechi și nou"** (1930) și **„Ivan cel groaznic"** (1932), bobinele 7—9 din seria a II-a.

Istoria culorii nu se rezumă numai la acest procedeu primitiv, artizanal. În toată această perioadă se perindă zeci de sisteme tehnice cunoscute sub numele de „Kinemacolor", „Chronochrom-Gaumont", „Tehnicolor" (MGM produce prima versiune a filmului **Ben Hur**), „Uvachrome", „Dye Transfer", „Carbro" etc., etc., pe care practica le-a infirmat fiind scumpe, complicate, imperfecte.

Pelicula sandwich

Clipa decisivă aparține anului 1910, cînd un chimist german, dr. Rudolf Fischer, specialist în domeniul chimiei organice de sinteză, angajatul societății „Neue Photographische Gesellschaft" din Berlin, sesizează, cu perspicacitate, în presa de specialitate,comunicarea obscură a unui chimist ceh, Homolka, (1907) și pe această bază obține un colorant în stratul de emulsie al unei pelicule alb-negru, utilizînd o substanță revelatoare nouă, di-etil-p.fenilen-di-amina. Complicat, nu? Numai aparent. Astăzi, formula este știută de ultimul fotograf din rețeaua laboratoarelor „Foto-color" aparținînd Ucecomu-ul. Fischer constată, cu stupoare, că revelînd obișnuit, alb-negru, obține culoare, nu una ci trei, introducînd în emulsie componenți adecvați și astfel

În anii '60 nenumărate piese de teatru devin „librete" de musical *(My Fair Lady* de George Cukor)



Automobilul a fost şi a rămas o vedetă a filmului american. Iată-l în două scene despărţite de aproape 50 de ani: 1 părtaş la o romanţă sentimentală în anii '10 (*Vino afară din bucătărie* cu Marguerite Clark şi Albert Hackett) 2 aliat şi refugiu al gangsterilor în anii '70 (Faye Dunaway şi Warren Beatty în *Bonnie şi Clyde*)

descoperă un nou principiu de developare „cromogenă". Dar nu numai atît. Cu mintea sa ascuţită de cercetător versat imaginează o peliculă cu trei straturi suprapuse, fiecare strat conţinînd după developare cîte un colorant substractiv, galben, purpuriu şi azuriu, capabili să restituie prin amestec toate culorile din natură. Spun „imaginează" şi nu „realizează" acest nou tip de peliculă sandwich, pentru că tehnologia timpului său nu-i permite să-şi materializeze ideea de excepţie. Se grăbeşte, totuşi, să-şi breveteze invenţia, care intră în analele istoriei filmului în culori sub indicativul DRP 253.335 din 1911, baza tuturor procedeelor actuale Agfacolor, Eastman Color, Fuji Color, Orwo Color etc. Culorile ce încîntă privirile fotografilor şi cineaştilor din întreaga lume nu sînt, deci, creaţia unui artist, ci opera unui chimist vizionar, cadoul pe care societatea îl primeşte din partea chimiei, această regină a ştiinţelor moderne.

Curînd, brevetul dr. Rudolf Fischer va fi dat uitării. Vor trebui să treacă încă decenii, timp în care vor mai fi iniţiate alte 10.000 de brevete pînă cînd „descoperirea prematură" din 1911 să prindă viaţă. Este aproape incredibil să constaţi cît efort, cîtă risipă de energie şi bani au fost consumaţi, pentru ca cinematografia să beneficieze, pînă la urmă, de un bun socotit, astăzi, de la sine înţeles. Acesta este renghiul pe care istoria îl joacă filmului, sau, cum spunea cineva, o dovadă în plus că istoria este şireată.

N-aduce anul ce-aduce ceasul

Urmează criza economică cu consecinţe catastrofale în America şi Europa. Industria fotografică este, fatalmente, afectată de acest flagel şi brusc evenimentele se precipită. Starea de relativă acalmie dintre cele două mari monopoluri fotochimice este anulată fără preaviz şi forţa de cercetare, o forţă a minţii şi a capitalurilor multimilionare, este pusă în mişcare la comanda scurtă, dar fermă, a consiliilor de administraţie ce-şi văd ameninţate interesele financiare. Şi ceea ce nu s-a înfăptuit în două decenii de aşteptare latentă, se realizează acum în doi ani de cercetare asiduuă, contracronometru. Punct de plecare, brevetul dr. Rudolf Fischer. În 1935, un armistiţiu fragil este, tacit, acceptat de ambele părţi, deoarece combatanţii posedă o armă cam de acelaşi calibru şi bătălia pentru culoare ia sfîrşit. Eastman Kodak scoate pe piaţă peliculă reversibilă Kodakchrome, Agfa face cunoscut consumatorilor procedeul Agfacolor. În cazul Germaniei fascizate decizia îmbracă şi un aspect politic; din considerente de propagandă externă Olimpiada de la Berlin din 1936 „trebuia" imortalizată pe film color şi impusă lumii. Din 1938, Agfa produce materiale negative şi pozitive cu mai multe straturi şi odată cu filmul **Frauen sind doch bessere Diplomaten,** începe seria filmelor artistice de lung metraj, în culori. Ca şi în cazul filmului sonor, istoria se repetă. Abia acum, tîrziu de tot, la această răscruce de vremuri tulburi, regizorii se precipită să filmeze în culori, operatorii dau frîu liber imaginaţiei lor cromatice, esteticienii teoretizează, critica se dezlănţuie să critice. Ce a urmat, se ştie. Rutină.

O chestiune de supravieţuire

Iată primul domeniu în care concepţia artistului, intenţiile regizorale legate de structura spectacolului cinematografic şi, ducînd raţionamentul pînă la capăt, modalitatea de exprimare subordonează tehnica în folosul artei. Este un caz particular, singurul aş zice, reprezentat cu strălucire de către un mare creator francez, celebrul Abel Gance şi faimosul său film **Napoleon** (1927). Din raţiuni de ordin artistic, inutil de justificat, el sparge corsetul şi monotonia formatului rectangular propunînd spectatorului o proiecţie de mari dimensiuni pe trei ecrane alăturate, o imagine cu pretenţii de frescă ce anticipează cu un sfert de secol Cinerama. Sub directa sa îndrumare, cunoscutul constructor francez André Debrie va fabrica aparate de filmare, de proiecţie şi obiective necunoscute pînă atunci, înflăcărat de proclamaţiile grandilocvente ale maestrului, care declara: „acest film vă va permite să intraţi în templul artei prin gigantica poartă a istoriei".

Greşesc afirmînd că e unicul caz cînd arta comandă tehnicii. Ar mai fi, poate, de notat contribuţia lui Claude Autant-Lara, care, în 1929, pasionat pînă în vîrful urechilor (surde, de altfel, la gălăgia filmului sonor) de problema ecranului lat, colaborează cu profesorul Henri Chrétien la realizarea unui film după o nuvelă de Jack London în dorinţa de „a revitaliza spectacolul cinematografic" prin formula proiecţiei în „Scope". O nuanţare se impune totuşi. Claude Autant-Lara colaborează şi nu impune.

Obiectivul hypergonar, opera de o viață a profesorului Chrétien, preexista experimentului filmic, meritul regizorului francez fiind acela de a fi intuit perspectiva deschisă de optica anamorfotică. Anticipase Cinemascop-ul.

Războiul ecranelor

Și cu asta, basta. Implacabila lege de fier a tehnicii care premerge artei filmului reintră în drepturile sale și, cu excepția unei tentative și jumătate de la sfîrșitul deceniului trei, formatul, ecranul, cum vreți să-i spuneți, este o chestiune de bani, o problemă de afaceri exclusiv de competența producătorilor angajați în lupta pentru supraviețuirea cinematografului flancat puternic de concurența televiziunii.

Socoteala era simplă: ecranele televizoarelor se caracterizează prin dimensiunile lor mici (nu ne-am obișnuit cu toții să-i spunem „micul ecran"?) și responsabilii Hollywoodului s-au gîndit că salvarea nu poate veni decît de la „amploarea spectacolului cinematografic inaccesibil televiziunii". În septembrie 1952, societatea „Cinerama", preluînd tripticul lui Abel Gance, se dezlănțuie cu un program socotit la acea vreme „un eveniment epocal", proiectînd pe triplul ecran al cinematografului „Broadway Theater" din New York o suită de imagini „senzaționale" sub titlul „Aceasta este Cinerama". Crudă ironie a soartei! Spectatorii se entuziasmează de acest „produs tipic american", încasările cresc brusc, Fred Waller, Lowel Thomas și Merian Cooper, fondatorii firmei, sînt copleșiți de elogii și cuceresc laurii victoriei, dar nimeni nu suflă o vorbă că ideea cea nouă e veche de cînd lumea și că autorul moral a mărșăluit triumfător, cîndva, alături de Napoleon pe ecranele pariziene. Franța a fost păcălită, și nu o dată, ci de două ori. Un an mai tîrziu, ultimul suveran al companiei „20th Century Fox", Spyros Skouras, profitînd de naivitatea lui Chrétien și de faptul că brevetul său expirase, îi cumpără obiectivul hypergonar pe te miri ce și mai nimic și se lansează într-o operație de mare anvergură sub emblema procedeului Cinemascope.

Dar cu arta cum rămîne?

Așa începe epoca filmelor fluviu, filmelor mamut, superproducțiilor mausoleu și a bugetelor multimilionare. Sunetul stereofonic și culoarea eastmanizată sînt puse să tragă din greu la căruța ecranului gigantesc, fie că este plasat în sală sau în aer liber („drive-in"), spre deliciul spectatorilor pedeștri sau a cuplurilor automobilistice. Dar cu arta cum rămîne? Ei, aici e aici. Arta, umilită și ignorată de progresul tehnic, face cale întoarsă spre formatul clasic, tradițional, formatul fraților Lumière și prin cîțiva realizatori de excepție reînvie cinéverité-ul, cultivă subtilitățile montajului și proliferează metafora, simbolul, fiecare în parte și toate la un loc, îmbogățind puterea de sugestie a imaginii filmice.

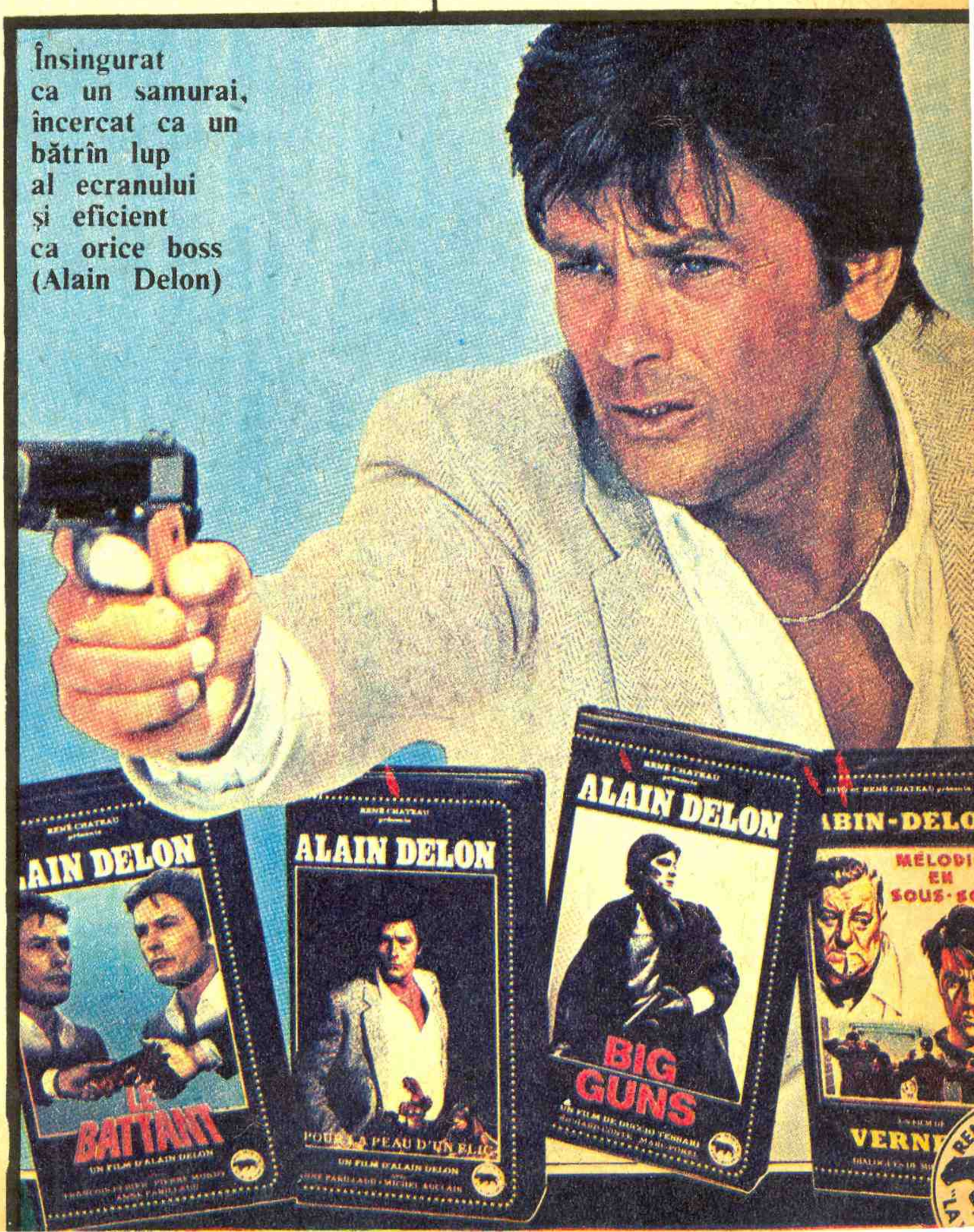
A fost doar o clipă de răgaz, așa, ca o părere. Din senin apare Mike Todd, un bărbat energic și întreprinzător format la școala Cineramei, „un formidabil geniu al publicității" scriau ziarele, care peste noapte pune pe picioare o întreagă rețea de săli echipate cu ecran panoramic și sunet stereofonic. Sistemul „Todd A.O." (A.O. însemnînd American Optical Co.) utilizează la proiecție pelicula de 70 mm, dublul lățimii celei obișnuite, grație căreia suprafața imaginii pe ecran este de 10 ori mai mare decît formatul standard. Mă trec fiori cînd îmi amintesc de primele filme panoramice, **„Înconjurul lumii în 40 de zile"**, **„Sunetul muzicii"** cu senzația aceea de beatitudine, de plutire imponderabilă pe deasupra Tirolului... Plutire am spus? Cît de ciudat împletește, uneori, istoria realitățile exterioare ale vieții cu adevărurile interioare ale sufletului. În epoca zborurilor cosmice i-a fost dat filmului să devină un fel de intermediar între noi și univers, între sensibilitatea, imaginația, veșnic înflăcărate, ale individului și teribila aventură către necunoscutul stelelor. Filmul pe post de vehicol al spiritului. **Odiseea spațială 2001** de Stanley Krammer sau **Războiul stelelor** al lui George Luckàs nu sînt simple filme de anticipație, ele creează în omul de rînd o conștiință planetară și-l pregătesc, psihologic, pentru momentul acela crucial cînd va fi obligat să se desprindă de Terra.

Cercul s-a închis?

Simple speculații conjuncturale. Singurul fapt cert este că tehnica nu-și va pierde avansul dobîndit de-a lungul celor 9 decenii și, de pe acum, anunță noi surprize: *cinematograful în relief* pe principiul holografiei, transferarea filmelor alb-negru existente în filme color! Da, da, ați auzit bine. Cercetătorii canadieni au pus la punct o metodă electronică, o combinație de televiziune și programe computerizate, care fac posibilă *colorarea imaginii alb-negru*. Recent, în octombrie 1984, la cel de al XV-lea Congres UNIATEC (Uniunea internațională a asociațiilor de tehnică cinematografică) de la Paris, a fost prezentat un vechi film cu Stan și Bran în culori. Operația se execută manual, fotogramă cu fotogramă, colorînd cu un „creion luminos" imaginea proiectată pe un ecran de televiziune. Cercul s-a închis. Am revenit la metoda domnișoarei Tuillier din 1897, e adevărat cu alte mijloace, la un nivel superior pe infinita spirală a cunoașterii.

Închei aici, regretînd abuzul de date. Un reputat sociolog afirmă, glumind firește, că bărbații își desfășoară activitatea în patru etape decisive: între 30—40 ani fac cercetare, 40—50 fac carieră, 50—60 scriu istorie, după 60 de ani își scriu memoriile. Autorul articolului este la vîrsta istoriei.

Constantin PIVNICERU



filmul
și capodopera

90 de ani de cinema înseamnă mult sau puțin?

Hitchcock recunoscut azi de tinerii cineaști ca maestrul lor *(Păsările)*

Din punctul de vedere al dimensiunilor istorice ce reprezintă oare cei nouăzeci de ani de existență pe care cinematografia se pregătește să-i sărbătorească peste cîteva luni? Raportați la istoria altor arte — poezia sau muzica, pictura sau dansul — ale căror origini se pierd în depărtările nemăsurabile ale începuturilor vieții omenești, care au străbătut transformîndu-se, îmbogățindu-se și epurîndu-se veacurile și mileniile, care au înflorit sub o formă sau alta oriunde s-au constituit și au viețuit mai multă sau mai puțină vreme, comunități umane, care au fost succesiv sau sincron expresii ale elitelor intelectuale sau manifestări ale maselor anonime, raportați deci la destinul celorlalte arte, cei nouăzeci de ani — nici măcar un secol — ai cinematografiei nu reprezintă nimic sau aproape nimic. Considerată, pe drept cuvînt, dintr-un anumit unghi — cel al difuzării și recepției, — drept o artă populară și democratică, poate chiar cea mai democratică, cinematografia rămîne totuși din punctul de vedere al creației un produs marcat de civilizația industrială care a făcut-o posibilă și care-i asigură instrumentele indispensabile. Nu există creație populară cinematografică, nu există folclor cinematografic — chiar produsele cele mai simple ale așa-zișilor cine-amatori necesită un minimum de infrastructură tehnică-industrială și afirmarea artei cinematografice se găsește încă într-un raport oarecum direct proporțional (desigur, procesul e mai complex și în nici un caz liniar) cu nivelul de dezvoltare economică; țările cele mai slab dezvoltate din punct de vedere economic au, în cele mai multe cazuri și nu din cauza lipsei de talente, o cinematografie incipientă. Într-un cuvînt, arta cinematografică se află din multe privințe încă într-o fază în care nu s-a desprins complet de condiționările tehnice, în care tehnica nu este încă întru totul subordonată creației artistice.

Dar, din alt unghi privite lucrurile, nouăzeci de ani înseamnă mult, chiar foarte mult. Și aceasta nu numai pentru că cei nouăzeci de ani se înscriu într-o perioadă istorică a cărei caracteristică principală este, parcă, accelerația, într-o perioadă în care mentalitățile și comportamentele seculare au fost măturate, în care nu numai viața oamenilor, ci și înfățișarea pămîntului au fost profund modificate, în care zeci și sute de popoare aflate altădată la marginea istoriei au irupt violent în însuși miezul vieții contemporane, în care ruralismul a încetat să mai fie condiția prioritară a societăților umane, în care speranța de viață a fiecărui om s-a dublat, iar analfabetismul a fost practic eliminat de pe continente întregi, în care în sfîrșit problema pieirii sau supraviețuirii umanității în întregul ei a încetat să mai fie o abstractă ipoteză speculativă pentru a deveni o problemă actuală, imediată, înscrisă în cotidianul existenței tuturor și a fiecăruia. Nu numai din aceste motive — esențiale — nouăzeci de ani înseamnă mult, ci și pentru că în acest răstimp arta cinematografică și-a asimilat nu numai propriile experiențe, nu numai tendințele cele mai diverse și mai semnificative ale spiritualității contemporane, ci și chintesența a tot ce creația artistică în general, la cotele ei cele mai prestigioase, a realizat de-a lungul vremurilor. Lumea contemporană — și avem toate temeiurile să considerăm că și lumea viitorului previzibil — nu poate fi concepută fără prezența artei cinematografice. Indiferent de discuțiile și, mai ales, de prejudecățile care continuă să obtureze adesea statutul estetic al cinematografiei, arta filmului a intrat irevocabil — și într-un timp nemaipomenit de scurt — în patrimoniul culturii umane.

Clasicizarea — sub ochii noștri

La ocazii festive — și aniversarea în acest an a primei proiecții a lui Lumière este o asemenea ocazie — bilanțurile au devenit aproape o obligație cu toate că — sau, mai bine spus, tocmai pentru că — bilanțul este forma cea mai comodă și cu aparența cea mai sistematică, prin care se exprimă lenea gîndirii, neputința sau nedorința de a te opri și de a te izola în sublinierea singurului element care are valoare proiectivă: diferitul, excepționalul. Această constatare este

cu deosebire valabilă în domeniul artei: un Shakespeare, un Bach, un Rembrandt, o „Divina Comedie", un „Don Quijotte", o „Simfonie a IX-a" sînt, mai presus de orice, valori ne-inseriabile. Deci, nu bilanțul ni se pare necesitatea prioritară, ci depistarea unor valori în afară de serie, singurele susceptibile să impună un domeniu al spiritului, o modalitate de expresie artistică. Sau, ca să ne exprimăm mai cuminte, întrebarea este dacă și în ce măsură arta cinematografică a reușit să promoveze valori devenite clasice, rezistente în conștiința și în gusturile oamenilor, dincolo de mode și conjuncturi.

Trebuie să recunoaștem că în afară de dificultățile provocate de scurtimea istoriei cinematografiei, de caracterul recent, am putea spune contemporan al tuturor realizărilor de valoare ale artei filmului, procesul de clasicizare al operelor cinematografice fundamentale întîmpină și o serie de alte obstacole, caracteristice pentru statutul oarecum paradoxal al celei de-a șaptea arte.

Ar trebui, în primul rînd, să consemnăm faptul că, spre deosebire de ceea ce se întîmplă cu celelalte arte, în ce privește filmul ne izbim de lipsa unui sistem care să asigure operelor majore o largă răspîndire și un acces comod. Desigur, există cinemateci, desigur în ultima vreme televiziunea sau videocasetele asigură (dar, într-o formă fatalmente deformată) reîntîlnirea cu unele opere însemnate care au ieșit din circuitul imediat al actualității. Dar cum se pot compara aceste mijloace (cinematecile asigură „servirea" în fiecare țară a cîtorva mii sau: maximum, a cîtorva zeci de mii de spectatori, videocasetele sînt încă relativ scumpe și au, îndeobște, un repertoriu în care nu „clasicul" domină, televiziunea care nu ezită să masacreze filmele pentru a le încadra, de bine de rău, în minutajul rezervat în program, după ce le-a masacrat — obiectiv, ca să zicem așa — prin translarea de la un ecran mare pentru care au fost gîndite la un ecran ridicol de mic, mai are și inconvenientul — firesc — de a căuta, conform naturii sale, să se ancoreze în actualitate și conjunctural) cu forța de răspîndire a bibliotecilor, expozițiilor, muzeelor, discurilor, benzilor de magnetofon, albumelor de artă etc.? În fiecare zi, în librăriile de pe tot întinsul pămîntului se găsesc (și se vînd) operele clasicilor naționali și universali, mereu reeditați în ediții de toate felurile, de la cele academice pînă la cele de buzunar, și nu degeaba au remarcat sociologii literaturii că, pe ansamblu, se citesc mai mult clasicii decît scriitorii contemporani (abstracție făcînd de o anumită literatură de deconectare și divertisment), teatrele de peste tot reiau mereu, în viziuni noi mai toate capodoperele literaturii dramatice, discuri cu creațiile lui Bach, Beethoven, Mozart le poate găsi oricine la îndemînă (chiar la magazinul „Muzica"), albumele de artă au devenit unul dintre cele mai prospere sectoare ale activității editoriale etc., etc. Dar ce face un tînăr care „ a auzit" că două din capodoperele fundamentale ale artei cinematografice sînt **Crucișătorul Potiomkin** și **Nașterea unei națiuni?** El nu poate face nimic și nici alții, asupra cărora am fi tentați să aruncăm vina, nu pot face mare lucru. Este un handicap greu și de durată, care nu va dispărea nici mîine, nici poimîine și care dă, deseori, așa-zisei culturi cinematografice o dimensiune jurnalistică (desigur, nu în sensul bun al cuvîntului). E firesc deci că pentru foarte mulți, pentru cei mai mulți, formula de „clasic cinematografic" rămîne un concept fără acoperire.

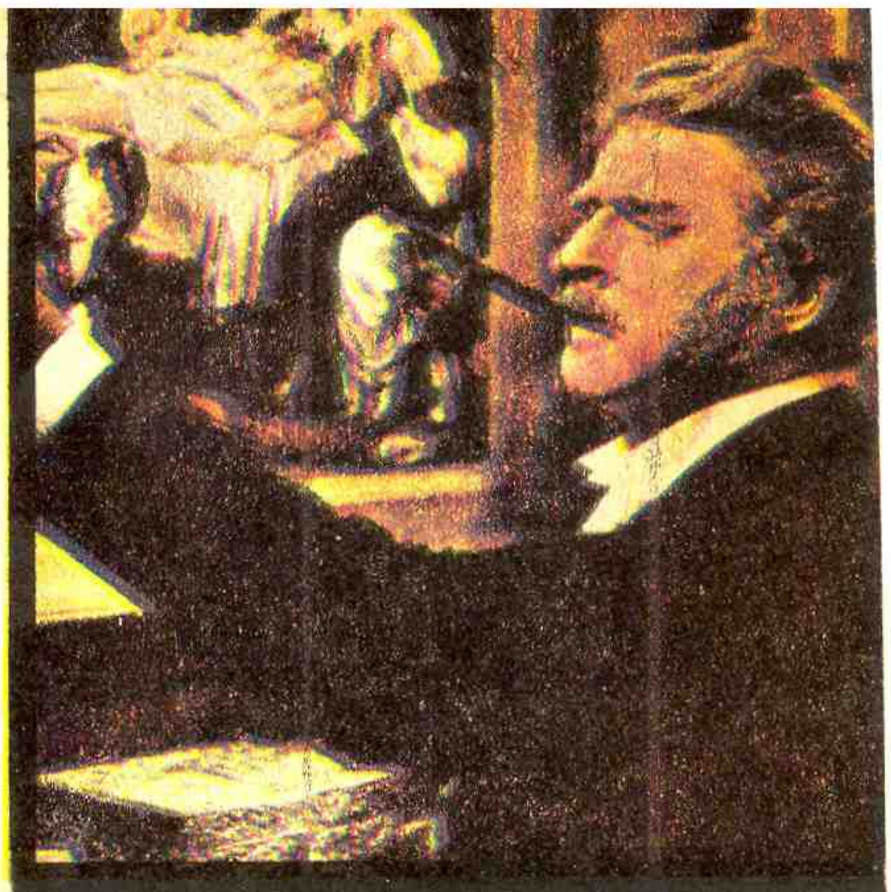
Această situație este agravată și de lipsa generală a unei tradiții școlare. De bine de rău, orice elev, cît de mediocru, a auzit în școală cel puțin de clasicii literaturii naționale, a fost obligat să citească ceva din opera lor, a auzit și a putut lua un oarecare contact (în unele țări mai mult, în altele mai puțin) și cu clasicii muzicii și ai artelor plastice. Încă nu există o școală medie pe planeta noastră în care un elev să rămînă corijent pentru că nu știe cine a fost Griffith.

Un pic de..., un gram de...

O altă dificultate decurge și din faptul (despre care am mai vorbit în repetate rînduri) că mulți, inclusiv oameni cu preocupări intelectuale, refuză să acorde cinematografiei un statut de artă majoră. Nu vom intra aici în analiza unei asemenea atitudini, vom remarca doar că ea are drept consecință o diminuare primejdioasă a pretențiilor față de film, faptul că se solicită filmului servicii minore, derizorii (un pic de evaziune, un gram de satisfacție voyeuristică, o cantitate oarecare de plăcere complezentă, melancolică sau comică). Sînt oameni care nu jură decît pe Bach în materie de muzică și care se extaziază în fața nu știu cărei melodramițe pseudo-biografice. Un om care admiră să le spunem: rebuturi cinematografice, poate într-adevăr să-l iubească, să-l înțeleagă pe Bach? Paradoxal este că răspunsul corect e, probabil, cel afirmativ. Din moment ce filmul este implicit considerat ca nefăcînd parte din domeniul artei, coabitarea celor doi termeni este, firesc, posibilă. E clar însă că, beneficiind de un asemenea statut minor, neartistic, filmul apare ca impropriu clasicizării. Nu se poate vorbi de opere clasice într-un teritoriu al derizoriului.

În sfîrșit, nu trebuie să uităm că, într-o istorie atît de scurtă, arta cinematografică a avut totuși timpul să cunoască o veritabilă catastrofă de proporții considerabile. La sfîrșitul anilor '20 și începutul anilor '30, o artă deplin constituită, cu limbajul și structurile ei specifice, o artă care dăduse deja un număr important de capodopere, arta filmului mut, a dispărut pur și simplu datorită unei revoluții tehnice. Într-un fel, totul a trebuit să fie luat de la început, un limbaj oarecum diferit a trebuit să fie elaborat în condiții net defavorabile, caracterizate prin tentația facilității, a pleonasmului, a „împrumutului de la vecini" (teatru, muzică, literatură „frumoasă"). Desigur, nici acest climat de instabilitate, de căutare uneori haotică a unei poetici proprii n-a favorizat ecloziunea clasicității.

Toate filmele pentru eternitate sînt în primul rînd filmele vremii lor



Nobleța siciliană întruchipată de un american pur sînge (Burt Lancaster în *Gheparzul* lui Visconti)

Fondul de aur

Și totuși, cinematografia se înfățișează astăzi, indiscutabil, cu un bagaj de capodopere pe drept cuvînt considerate clasice, cu un fond de aur în care au intrat pentru totdeauna nenumărate creații ale unor artiști de excepție (îi citățm aici pe cîțiva, fără nici o ordine valorică sau cronologică): Griffith, Eisenstein și ceilalți maeștri ai școlii ruse (Davjenko, Pudovkin, Vertov), Flaherty, Stroheim, Chaplin, Sternberg, Ford, Renoir, Rossellini, Lubitsch, Mizoguchi, Kurosawa, Keaton, Visconti, Fellini, Antonioni, Hit-

Filmele lui Buñuel sînt tot atît de profund spaniole ca și opera lui Cervantes sau Garcia Lorca (Catherine Deneuve)

chcock, Bunuel, Bergman, F. Lang, F. Murnau, Dreyer, O. Welles, Wajda, Kubric, Resnais, Stiller, W. Allen și mulți alții. Dincolo de piedicile deloc ușoare pe care le-am enumerat înainte, creațiile acestor maeștri (și ale altora) s-au impus, nu numai în conștiința cineaștilor contemporani de pretutindeni, ci și a unui public pe zi ce trece mai larg de cinefili avizați. Mai mult, pentru oricine, atunci cînd e vorba de a surprinde trăsăturile specifice ale spiritualității veacului nostru, cînd e vorba de a încerca să definim ce moștenire și ce mărturie lasă viitorului secolul XX, cel puțin în domeniul artei adevărate, numele și creațiile multora dintre cineaștii pe care i-am pomenit înainte se înscriu alături de cele ale unor Proust, Picasso, J. Joyce, Kafka, Brâncuși, Chagall, Braque, Stravinski, Schönberg, Enescu, Bartok, Borges, Faulkner s.a.

In cercul restrîns al operelor cinematografice pe care le-am putea numi clasice pătrund creații pe diferite canale: fie prin excelența lor formală, fie prin faptul că sînt (la un nivel valoric foarte ridicat, bineînțeles) capete de serie sau capete de școală, fie pentru că exprimă în mod norocos esența unei epoci, a unei culturi sau a unui stil, fie pentru că reușesc să arunce o lumină nouă și neașteptată asupra unei teme fundamentale. Unele opere **(Cetățeanul Kane,** de pildă, al lui O. Welles) au pătruns direct și imediat în panteonul clasicilor, altele au așteptat să fie redescoperite (filmele lui Stroheim, de pildă) adică recitite cu un ochi proaspăt după cum clasici naționali se ridică în categoria clasicilor universali (cum este, de exemplu, cazul marilor maeștri japonezi). E un proces niciodată încheiat, o circulație mereu vie, o permanentă și complexă apropiere și înfruntarea între miezul rezistent al operelor și gusturile, capacitatea de receptare a publicului.

Iremediabil, romantic (Gérard Philipe)

Ton admirativ sau polemic?

Sînt cîteva particularități care ne îndrituiesc (sub semnul relativului desigur) să atribuim unor opere calificativul de clasice. În primul rînd, capacitatea lor de a oferi, în perioade diferite și pentru publicuri diferite, nu unul, ci mai multe semnificații posibile de a permite, ba chiar de a solicita lecturi diferite. Filmele lui Eisenstein au fost văzute la început ca o expresie (magistrală) a patosului revoluționar pentru ca mai tîrziu — fără ca această primă lectură să fie abandonată — ele să fie citite și ca meditații asupra raporturilor dintre drama individuală și drama socială, despre sufletul maselor văzut ca sumă și transcendere a singurătăților. Operele burlescului american au fost citite întîi doar ca irezistibile comedii de situații și de tipuri pentru ca să ne apară astăzi mai cu seamă drept reflecții asupra relațiilor dintre om și obiecte, asupra conflictului dintre suavitatea și candoarea unui suflet care se refuză reificării și materialitatea agresivă a lumii înconjurătoare.

În al doilea rînd, operele pe care le considerăm clasice sînt întotdeauna opere de referință. Și aceasta, nu numai în sensul aluziilor mai mult sau mai puțin transparente, a citărilor frecvente, atît de la modă astăzi. Dar și fără asemenea referiri declarate și asumate, e evident că nimeni nu poate face, azi sau mîine, un western fără a se raporta, explicit sau implicit, conștient sau inconștient, admirativ sau polemic la capodoperele lui John Ford, după cum nimeni nu poate tinde spre poezia faptului brut „documentarist", fără a întîlni într-un fel sau altul în drumul său modelele lui Vertov sau Flaherty.

În sfîrșit, credem că o operă devine clasică numai dacă ea intră pe o cale sau alta în memoria colectivă, uneori (ca și în cazul unor opere literare clasice, pe care nu le citește aproape nimeni, dar despre care au auzit aproape toți) chiar și prin alte modalități decît cea (firească) a vizionării. Nenumărați oameni care n-au văzut niciodată **„Crucișătorul Potemkin"** știu că există o scenă cu niște trepte pe care alunecă un cărucior de copii, după cum, mutatis mutandis, au intrat în aceeași memorie colectivă suspens-urile lui Hitchcock, profunzimile de cîmp ale lui Orson Welles, femeile planturoase sau zorile alburii și cleioase cu care se încheie toate filmele lui Fellini, caii parcă veniți de nicăieri care străbat, nu se știe de ce, atîtea din peliculele lui Wajda și cîte și mai cîte. Alături de mitologia, deseori fragilă și vremelnică, impusă de star-sistem, există și o fascinantă, insolită și mereu diferită lume mitică ce înconjoară ca un halo operele de excepție ale artei cinematografice, le precede adesea în conștiința noastră și le continuă, parcă, la nesfîrșit.

Drumul către nemurire trece prin actualitate

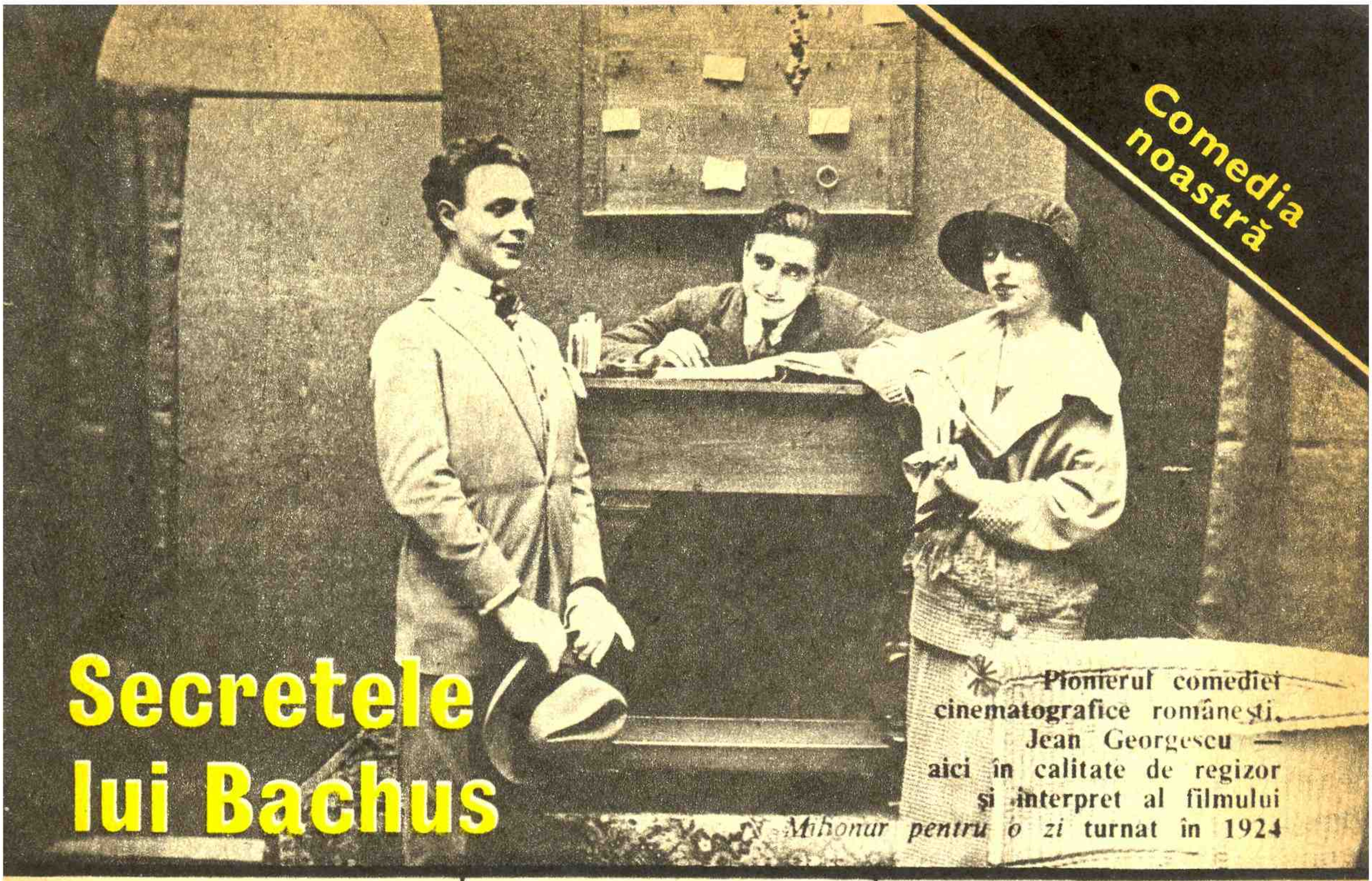
Este evident ca nu subiectele așa-zis mărețe sînt cele care propulsează pe orbita clasicității o operă cinematografică. Nici intriga (voit) copilărească a marilor creații ale burlescului, nici poveștile polițiste ale lui Hitchcock în care un fals vinovat trebuie să-și dovedească pînă la urmă inocența, nici eterna autobiografie mic-burgheză care constituie „subiectul" celor mai bune filme ale lui Fellini, nici aventurile (vădit schematice) ale unor cow-boys-i din filmele lui Ford nu ne dau și nu ne pot da cheia excepționalității acestor opere de vîrf ale artei cinematografice. Prin reușitele sale „clasice" filmul dovedește, încă odată, că nu este o artă a acțiunii și intrigii cum cred unii, ci o artă a duratei și atmosferei. Nici experimentalismul sec, văzut ca un scop în sine nu caracterizează vreodată marile opere clasice, deși experiența fertilă, noutatea (înțeleasă, în primul rînd, nu ca ceva diferit, ci ca ceva care are viitor) s-au impus și se impun numai prin aceste opere.

Două particularități se impun însă evidenței ca niște condiții sine-qua-non. În primul rînd, toate aceste opere „universale" au un profund caracter național. Și cînd spunem aceasta nu ne referim numai la niște cazuri frapante cum sînt cele privind școala japoneză sau școala cehă din anii '60. Ceea ce dă o coloratură specială operei unor maeștri atît de diferiți cum sînt Lubitsch sau Stroheim sau Sternberg sau Wilder sau Preminger este ceea ce s-a numit spiritul central-european (deși cei citați n-au realizat deloc sau prea puțin filme în spațiul central-european). Produse în Spania, în Mexic, în Franța sau în Statele Unite, filmele lui Buñuel sînt tot atît de profund spaniole ca și opera lui Cervantes sau García Lorca, după cum filmele unor Rossellini, De Sica, Visconti, Fellini, Taviani sînt îmbibate de italienitate (trăsătură care răzbate, trebuie s-o spunem, și în filmele unor italo-americani ca Scorsese, Ford Coppola, Cimino), iar opera lui Wajda este, în întregul ei, un cîntec al Poloniei.

Sub o formă sau alta, exploziv sau discret, toate filmele pe care le putem considera clasice exprimă o inestricabilă ancorare în realitatea istorică-socială. Toate filmele mari, toate filmele „pentru eternitate" sînt, în primul rînd, filme ale vremii lor și acest lucru e valabil de la **Intoleranța** lui Griffith și pînă la **Odiseea spațială 2001** a lui Kubrik, de la Urmașul lui Gingis Han al lui Pudovkin, pînă la **Oul de șarpe** al lui Bergman. Într-un secol ca al nostru, pe bună dreptate considerat ca baroc în toate manifestările și creațiile sale semnificative, dar mai ales prin maniera în același timp angajată și distanțată critic în care artiștii contemporani privesc **spectacolul** acestei lumi contuzionate, arta cinematografică a impus o nouă vîrstă a barocului căci barochiști sînt mulți dintre cei mai reprezentativi cineaști ai vremii noastre.

Operele clasice ale cinematografiei nu sînt rezultatul unei purificări savante și îndelungi în alambicurile unei sensibilități controlate, prețioase, elitiste, ele sînt pline de lumina și noroiul acestor zile. De pe orizontul unor asemenea certitudini se poate, indiscutabil, porni spre alte tulburătoare și insolite întruchipări ale spiritului artistic, spre filmele zilei de mîine.

H. DONA



Secretele lui Bachus

Pionierul comediei cinematografice românești, Jean Georgescu — aici în calitate de regizor și interpret al filmului *Mihonar pentru o zi* turnat în 1924

Despre comedie se scrie în general mai mult decît se face. Cu mai mult haz la galerie decît pe pînză. Mai amuzante sînt titlurile ciné-comentariilor decît ale unor ciné-comedii. Și la noi unele condeie cu sclipici cînd se apucă să scrie pentru film își cam decolorează panașul. Oare ce-or fi gîndind unii maeștri trans-figurați pe peliculă? Să ne imaginăm cîteva răspunsuri à la...

I.L. Caragiale: Comedia noastră cinematografică? E admirabilă, sublima putem zice, dar... (și încă eu am mai apucat și cîte o noapte furtunoasă).

Ion Creangă: Ei, și cîte năzdrăvanii și minunății mai știe băsmui — pasămite în numele meu — șturlubatecul Ionică al lui Popescu zis Gopo.

Tudor Arghezi: Și cînd Buftea a fost gata... au venit vecini la tata...

Mihail Sebastian: O, stea fără nume! O, vacanță marină!, ce pline sînteți de gesturi și vorbe ca pomul plin de vrăbii!

D.R. Popescu: Cu un surîs — chiar al lui Păcală — și în plină vară, tot îngeri triști rămînem.

Aurel Baranga: Odată cu directorul nostru, instituția mielului turbat s-a cam autodizolvat. Apărare siciliana?

Titus Popovici: Petrolul ca petrolul, dolarii ca dolarii, dar mai ales cu Bachus crește cota noastră satirică.

Petre Sălcudeanu: Toamna-iarna, vine-trece, rămîn tot boboci... cam zece...

Mircea Radu Iacoban: Chiar credeți că am spus totul despre fotbal? Mai am eu vreo idee... Croitori să fie...

Sütö András: După mica întîmplare a unui bocet vesel ce-aș mai putea spera de la cinema?

Fănuș Neagu: Baloanele ca baloanele, dar să vedeți curcubeul!

Francisc Munteanu: Cedez buletin de București. Aștept provincia.

O „noapte" unică și „Doi vecini"... fără vecini

Că primul mare gest artistic al tinerei producții autohtone a fost Caragiale „tradus" cu a(u)mor filmic de „conu' Jenică", nu-i de mirare. Mirați sîntem să constatăm că nici măcar „Schițele" (cu aceeași paternitate) necum alte comédii transcrise în numele celui mai mare satiric român n-au mai egalat **Noaptea furtunoasă.** Ba, la din contră! Jean Georgescu reușise o tipologie antologică: vigoare-rigoare ca atmosferă, ton just, alternanță elegantă între registre, ex-

Gopo a redat comediei burlești încărcătura vitalelor mesaje contemporane *(S-a furat o bombă* cu Iurie Darie și Tudorel Popa)

plozie verbală, vervă, măsură a caricaturii, fantezie a gagului și gestului, potrivirea lor subtilă și apoi... Mai nimic ca zestre preluat la nivelul capodoperei, valorificat. Caragiale tace. Tabula rasa cu victoria. Punct și de la capăt.

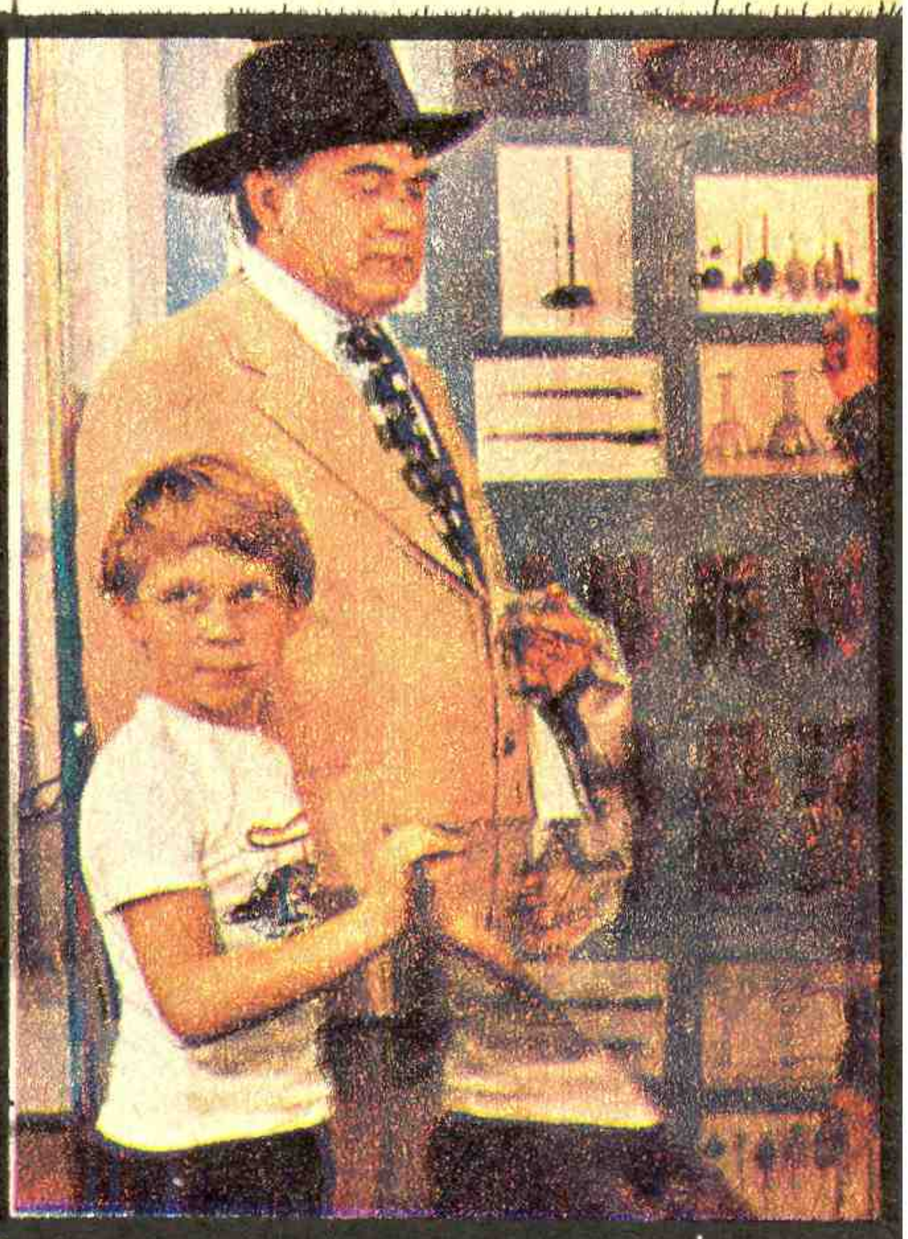
O altă scînteie de geniu național: Tudor Arghezi cu **„Doi vecini"** mutați pe peliculă. Haz riguros, miniatură modernă, stereotipul acțiunii gemene, mecanismul dublului, în ritm de balet grotesc. Substrat social. Detaliu psihologic. Nuanțe. Surpriză: un debutant cu lovitură de maestru al ritmului, al burlescului bine orchestrat: Geo Saizescu. Dar nu aici va persevera regizorul, ci pe o altă cale. Nici ea de neglijat: comicul liric. Un **Surîs....** tandru, oferit de prozatorul aici mai mult poet, D.R. Popescu. Fericită întîlnire a personajului de epopee lipoezia, ingenuitatea (nu și farmecul), iar Bibanu preia ofensiva apăsat-satirică. Saizescu încearcă din nou altceva: un muzical marin, alert, agreabil **(Eu, tu și Ovidiu),** mini-satiră de brigăzi în întrecere. Apoi o parodie polițistă de tot hazul, **Șantaj,** cu Ileana Stana-Ionescu, într-un excelent rol.

În lipsă de partituri care să-i ofere și un personaj comic pentru propria-i persoană, Saizescu își construiește cu vervă și inteligență, cu aplomb, un tip inconfundabil. Recuzită? Pălăria și umbrela, zîmbetul pe sub ochelarii fumurii, gălăgie multicoloră, umor balcanic.

Și o altă reușită în direcția unui personaj aparte, pe care un alt regizor — autor complet de cînd a deschis ochii în lumea filmului, Ion Popescu Gopo — îl impune în peisajul spiritual local. Cu același succes și în personală declarată vedetă de papa, amator și de artă. Scopul superior al **Secretului lui Bachus:** pamfletul unui mediu și al unui mecanism al „plusării" în care miza nu mai e atît banul cît forța lui de a dispune de oameni. Hazul înnăscut și meșteșugul dobîndit al lui Saizescu își găsesc atou-ul cel mare: un comic și de idei, de sensuri acut sociale, nu doar divertisment prin tipuri, situații, langaj și qui-pro-quo.

Același Titus Popovici a mai oferit comediei cinematografice texte excelente (mai inspirat ori doar corect valorificate): **Operațiunea Monstrul** — parodie pseudo-polițistă într-o distribuție de aur, cu Toma Caragiu în frunte și cu neasemuiții Marin Moraru, Octavian Cotescu; sau western-parody (seria petrolului, dolarilor și ardelenilor). Pe ele și-au exersat in-

Marele atu al comediei românești: actorul. Un regal cu Toma Caragiu, Marin Moraru, Octavian Cotescu, Ovidiu Schumacher (*Operațiunea Monstrul* de Titus Popovici și Marcus Manole)



Dem Rădulescu, un extraterestru mai glumeț decît urmașul său E.T. (*Comedia fantastică* de Ion Popescu Gopo)

rică, Făniță, cu un tînăr actor — haz de Păcală romantic: Sebastian Papaiani. După **Balul de simbătă seara** (succes mai ales portretistic), din nou schimbare de registru comic la Saizescu. Invitatul de acum la cadrilul cinematografic, comediograful Băieșu. Ion al lui Băieșu. Umor neaoș, vînă satiric populară, vervă autohtonă. Un', doi, trei și... **Astă-seară dansăm în familie** — mozaic de moravuri. Reminiscențe satiric-sociale din **Doi vecini.** Largă popularitate datorită unui regal de actori avîndu-i pe Bibanu' și Papaiani în frunte. Două direcții de portret comic popular: idealistul zăpăcit și pragmaticul viclean, metodic. Un duet ce-ar fi putut impune cu succes imaginea unui binom comic de vînă autohtonă. Ca de obicei la noi descoperirile sînt repede uitate. În versiunea Băieșu, Făniță-Papaiani își pierde postură de Cronos șugubăț ca moș Arvinte și sub peruca lui Petru cel Mare, ori sub barba tomnaticului mire ce face rămășag pe cocoșul moșului Creangă. Doar că Gopo — creatorul unui tip aparte de umor fantastico-științific — își are locul lui de studiat separat. Drept care voi reveni.

Satira socială rediviva

Acum, din nou Saizescu cu o șansă recentă: partitura lui Titus Popovici, pe care o studiază cu sîrg, să-i afle secretele polisemiei comicului — comic verbal ca instrument de portretizare, comic izvorît din situații paroxistice în care absurdul nu-i doar o glumă, ci chiar finalitatea — uneori dramatică — a denunțului. Vezi scena antologică a remake-ului unor filme celebre în studioul personal, cu fiica ventivitatea cinematografică regizori de greutate ca Manole Marcus, Dan Pița sau Mircea Veroiu. Primii vor „recidiva": Marcus cu muzicalul după Mitică Popescu al lui Camil Petrescu, Pița cu **Concurs,** strălucită comedie filozofic-socială. **Concursul** — cum spunea cineva — e o imensă glumă cu răsunet tragic. Pentru un atare tip de „comic" (dacă se mai poate numi așa acest „S.O.S. umanitatea!") a pregătit terenul, cîndva, un Chaplin cu **Goana după aur** ori cu **Timpuri noi** sau — mai în zilele noastre — Buñuel cu inegalatul pamflet social **Farmecul discret al burgheziei,** Forman cu **Decolarea** sau **Balul pompierilor,** Godard cu **Weekend,** Schlöndorff cu **Toboșarul.** Păstrînd proporțiile, filmul nostru pășește cu succes pe urmele unei comedii moderne devenită — prin valoarea ei — clasică în istoria

pamfletului contemporan. Cu Dan Piţa, cu Mircea Daneliuc, cu recentul Titus Popovici-Geo Saizescu si — în alt registru — cu Gopo intram în aria pamfletului cu mari deschideri filozofice. Un fel de pseudo-comedii care închid un capitol tradiţional şi anunţă altul în istoria genului.

Un reuşit moment al satirei — mai ales de moravuri: comediile despre fotbal realizate în clasicul registru burlesc de Andrei Blaier şi Alecu Croitoru după scenariile lui Mircea Radu Iacoban.

Faste anotimpuri ale comediei

Şi o altă „evadare" în registrul liric-comic al unui scriitor şi al unui regizor consacrat în genul prin excelenţă dramatic: Petre Sălcudeanu şi Mircea Moldovan cu **Toamna...** şi **Iarna bobocilor.** (Împlinite astăzi cu un al treilea — sperăm tot fast — anotimp cinematografic.) Succesul acestor comedii s-a datorat spiritualei abordări a lumii satului prin prisma unor proaspeţi absolvenţi care, în loc să fie adoptaţi de localnici, din capul locului, sînt plimbaţi de colo-colo, ca să renunţe. De obicei se întîmplă invers şi această răsturnare-surpriză întreţine interesul, alimentează situaţia comică strălucit servită de interpreţi cu harul genului: Draga Olteanu-Matei şi Marin Moraru (într-un duo comic antologic), Nae Gh. Mazilu, Vasile Niţulescu, Carmen Galin, Emil Hossu, Monica Ghiuţă. Fastă întîlnire între interpreţi şi roluri, ca şi între scenarişti şi regizori, regizori şi actori, regizori şi operatori. Pentru că, mai ales în comedie, fără aceste întîlniri, oricît s-ar strădui fiecare în parte, nu iese scînteia hazului, fluenţa povestirii, atmosfera spectacolului. Mai ales o comedie are nevoie de acea stare bună conducătoare de afinităţi, simpatie, colaborare. Şi ele toate împreună se transmit sălii, cucerind-o. Un factor extraestetic, dar capabil să determine reuşita estetică.

Există şi alt fel de întîlniri — în chiar cadrul aceluiaşi film — între haz şi dramă, melodramă şi satiră. Sînt elemente de comic presărate din abundenţă, chiar şi într-un serial de aventuri ca acela pe care îl oferă cu generozitate şi pitoresc cinematografului pana lui Eugen Barbu. Atît în periplul haiducesc cît şi în spectaculoasele **Mistere...** suspensul acţiunii e agrementat cu reale notaţii de comedie, destindere necesară, bine înţeleasă de un spirit scăpărător, necruţător cu portretizările epocii.

Cîţiva clasici dar şi (puţini) scriitori contemporani au inspirat, din cînd în cînd, fericit comedia noastră cinematografică

Înţelepciunea umorului românesc

Bande à part la noi, Gopo face osmoza burlescului clasic **(S-a furat o bombă, Paşi pe lună)** cu parodia modernă a unor genuri (basmul, cu toată spirituala, tandra demitizare anunţată de autor în **De dragul prinţesei** şi **Harap Alb** pînă la recentul muzical **Rămăşagul.)** Dar şi reevaluarea — cu toată bibliografia la zi — şi tot în cheie amical-ironică, a unor legendare mituri ca Faust, Icar, Zburătorul. Nota originală la Gopo îmi pare nu atît modernitatea cvasi-fantastică, cvasi-ştiinţifică (aici concurenţi au mai fost cîţiva), cît modul atît de particular, bazat pe mecanismul umorului specific românesc al lui „haz de necaz" şi al lui „cine rîde la urmă". Amestecul insolit al puterii de depăşire a crizei prin declanşarea supapei rîsului defulator (dar constatativ-pasiv, în prima sa etapă) urmat de o tactică a aşteptării mai organizată, pregătind victoria prin răbdarea care exasperează adversarul (deci o atitudine activă, de tipul „rîzi tu, rîzi, Spînule, dar să vezi ce te aşteaptă!"). Aici, în acest mecanism al înţelepciunii populare şi-a găsit Gopo resortul hazului său. Harap Alb-ul său — preluat din Creangă — cu toate că ştie exact ce-l aşteaptă, continuă drumul făcîndu-şi, conştient, nu întîmplător, prieteni care-l vor ajuta la nevoie. E prevenit că Spînul îi aţine calea, dar el nu-l ocoleşte, pentru că încearcă să-şi cunoască adversarul, să-i descifreze mecanismul răului ca să-l poată

Geo Saizescu cu vervă în calitate de dirijor al musicalului *Eu, tu şi Ovidiu* (cu Violeta Andrei şi Florin Piersic).

Şi tot Geo Saizescu în calitate de interpret al unui personaj burlesc în comedia lirică *Buletin de Bucureşti* de Francisc Munteanu şi Virgil Calotescu.

Epopeea comică a unor „căutători de aur":

1. *Pruncul, petrolul și ardelenii* (de Dan Pița cu Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu și Tania Filip)

2. *Artista, dolarii și ardelenii* (de Mircea Veroiu cu Rodica Tapalagă și Mircea Albulescu) — ambele filme purtînd amprenta scenaristului Titus Popovici

învinge metodic, cu chibzuială țărănească, dejucîndu-i planurile. E un curios, dornic să înțeleagă tot, acest Păcală al lui Gopo. Asemenea Omulețului său desenat, el se aruncă în aventura cunoașterii, nu numai cu curaj și generozitate — ceea ce-i conferă poezie — dar și cu o inteligență practică, eficientă. În **Scurtă istorie**, atomului ce-i aține calea, omulețul îi vine de hac punîndu-l la treabă, în loc să-i provoace mînia. Pe Mefisto, mai mult ridicol decît terifiant, el îl face cobaiul experiențelor de biogenetică. Spînului care-l pîndește pe Harap Alb pe la spate, în timp ce băiatul se odihnește pe malul lacului, el îi deconspiră intenția, cu prefăcută candoare: „A, tu erai? Credeam că-i imaginea mea răsturnată în apă!" Și cu asemenea glumă ce-ar putea trece neobservată dacă nu urmărești atent întreaga operă a lui Gopo — umorul său ia o turnură eseistic-filosofică de mare modernitate descifrînd dualitatea firii omenești în interiorul aceluiași erou antierou. O idee strălucit preluată în meditația desenată **Ecce homo.** Aici înțelepciunea și nesăbuința, prevederea și riscul, prezentul și viitorul se împletesc în aceeași ființă terestră, capabilă de cele mai mari descoperiri și totodată de sinucigașa faptă. Avertisment al planetei într-un film care transformă comicul într-un patetic S.O.S. cosmic.

O farsă tandră — explozie de tipuri și chipuri rural-universale: *Baloane de curcubeu* de Fănuș Neagu și Iosif Demian (cu Dorel Vișan și Magda Catone)

Nostalgia „surîsului" de odinioară de D.R. Popescu și Geo Saizescu: *Un surîs în plină vară* (cu Sebastian Papaiani și Florina Luican)

Sigur că întîlnirea fanteziei fecunde a lui Gopo cu un condei scenaristic riguros (dar ce regizor nu are orgoliul de a-şi încerca singur pana, mai ales cînd clocoteşte de idei?) ar fi dat mai multă structură dramatică, mai multă fluenţă epică filmelor sale jucate. Le-ar fi valorificat mai spectacular, într-o amplă orchestrare a motivelor (care uneori se pierd pe parcurs ori se reiau, nu întotdeauna suficient valorificate).

Cu tipul de comic impus de Gopo fără nici o prejudecată de gen — de la parodia istoriei civilizaţiei la fastuoasa anticipaţie ori satira socială sclipitoare din **Energica** sau **Trei mare** (miniaturale cursuri de economie politică desenate cu o fantezie a gagului amintind succesele comediei din „epoca de aur") fără prejudecăţi de mode cinematografice — ba chiar anticipînd „mode", cum a fost comedia mută **S-a furat o bombă** (cultivată cu mult înainte de Mel Brooks, ori citatul cultural — şi el în avans faţă de comediile lui Bogdanovich şi Woody Allen) ne-am cucerit un loc binemeritat printre comediografii moderni.

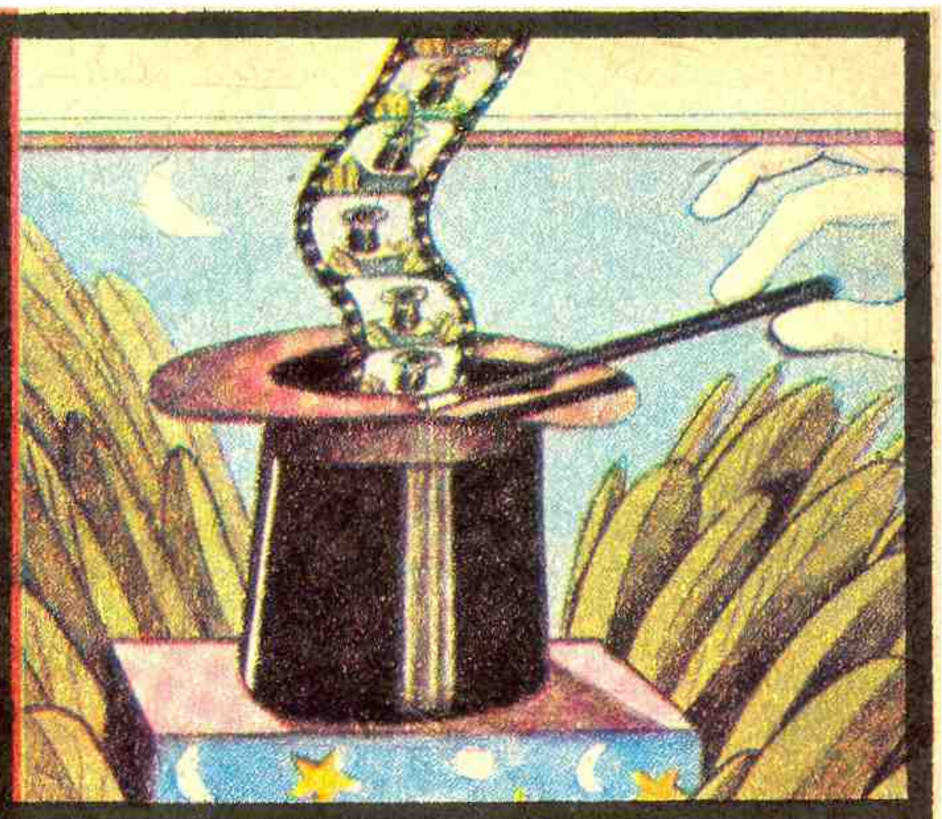
Ca să capete buletin (artistic) de mare capitală comedia noastră are nevoie de mari idei

Cele bune să se-adune

Din păcate — cum constatam la începutul acestui „joc de-a v-aţi ascunselea cu comedia" — experienţele în materie rămîn singulare. Sigur că nu-i nimic mai trist decît o comedie care ar fi multiplicată în serie, ca la şapirograf. Rîsul presupune inventivitate, originalitate, noutate. Repetiţia anulează efectul comic, care se bazează pe surpriză, spontaneitate. Şi totuşi e un domeniu în care — ca şi în alte genuri — e absolut necesar ca „cele bune să se-adune". Să se fructifice. Pentru ca să înflorească şi **comedia** cinematografică românească odată cu marii ei **comici.** Scenarişti, actori, regizori. Dar luaţi separat, nu împreună— aşa cum se cam întîmplă la noi — nu pot da şi rezultatele de valoare pe care le aşteptăm de la ei. Pentru că avem — la scară naţională — comici mai mult ori mai puţin vestiţi, dar investiţi de natură cu cel mai frumos dar: acela de a-şi înveseli semenii.

Alice MĂNOIU

Arguţie cu privire la evoluţie



Arhip îşi exprimă părerile de preferinţă la o bere. Cu halba în mînă, pare un mareşal al gîndirii aflat la conducerea unei armate de idei.

— Domnilor, mă uit la cinematografia asta (el se uită la „cinematografia asta" ca la un copil cam ciudat) şi nu-mi vine să cred. Are nouăzeci de ani, vîrstă mai mult decît respectabilă, dar continuă să rămînă într-o fază cu totul infantilă. Cît o să mai aşteptăm maturizarea ei? Tot copil? Tot cu dispensă de vîrstă? Unde este, domnilor, Homerul cinematografiei?

Cineva tuşeşte....

— Unde este, domnilor, Michelangelul cinematografiei?

— Michelangelul?!

— Mă rog, Michelangeloul — e bine aşa? Unde este Beethovenul cinematografiei?

Cineva tuşeşte din nou. O fi berea atît de rece?

— Unde sînt geniile, domnule? sintetizează Arhip.

— S-ar mai putea adăoga: unde sînt Eschilul, Ovidiul, Leonardodavinciul, Mozartul, Tolstoiul, Vangogul, Balzacul, Wagnerul, Dostoievskiul, Kafkul...

— Kafkul? se miră Arhip.

— Mă rog, Joyce e bine?

— Păi da, unde sînt? Ce-a făcut cinematografia timp de nouăzeci de ani? A bătut pasul pe loc, asta a făcut.

— Bine, dar Eisenstein...

— Eisenstein nu e Tolstoi, taie Arhip.

— Eisenstein nu e Tolstoi, e Eisenstein. Dar Chaplin, dar Visconti, dar Welles, dar Bergman, dar Fellini, dar...

— Dar ce? Susţii că acum se fac filme mai bune decît cele ale lui Eisenstein?

— Dar nici nu se scriu piese mai bune decît cele ale lui Shakespeare.

— Pe mine să nu mă iei cu Shakespeare, se supără Arhip. Ai descoperit vreun Shakespeare în cinematografie? Filmul e tehnică, e industrie, e comerţ, e ce vrei, numai artă nu e.

— Dacă nu e artă, la ce-ţi trebuie Homer sau Michelangelo?

— Domnilor, cu dumneavoastră nu se poate discuta, decide Arhip. Eu susţin că în nouăzeci de ani cinematograful n-a evoluat. Este?

— Nu este. De la filmul mut la filmul vorbit, de la alb-negru la color, de la mişcare exterioară la mişcare interioară, de la epică la analiză, de la convenţional la autentic... asta cum se numeşte?

— Stimabile, bate Arhip cu halba în masă, iar acum halba nu mai seamănă deloc cu un baston de mareşal, eu am văzut nişte filme foarte recente în care nu se simte nici o evoluţie. Mişcarea e exterioară, epică — şi aia ca vai de capul ei, convenţionalism pînă în vîrful unghiilor... E drept că filmele nu erau mute, dar mai bine ar fi fost, e drept că erau în culori, dar ce culori!

— Arhip dragă, şi eu am văzut nişte piese mai proaste decît ale lui Cehov, ba chiar am citit cîteva romane mai proaste decît ale lui Balzac. Trebuie să înţeleg că nici teatrul şi nici proza nu au evoluat?

— N-ai priceput nimic, surîde Arhip enigmatic. Eu nu mă refeream la cinematografie în general.

— Dar la ce?

— La filmele pe care le-am văzut eu.

Dumitru SOLOMON

Rîsul – o legătură de dragoste cu întreaga omenire

„În epoca noastră, pentru a stîrni rîsul, nu mai e suficient să îmbraci un costum trăznit și să te dedai la acte violente și dezordonate. Din ce în ce mai mult rîsul e de origine intelectuală și nu numai fizică, așa cum era cîndva, pe vremea tartelor cu frișcă și a urmăririlor nebunești"... Harold Lloyd spunea aceste cuvinte în 1925, cînd cinematograful era... în plină tinerețe. Pe atunci Chaplin termina **Goana după aur, Luminile orașului,** și **Timpuri noi** abia aveau să urmeze, iar Buster Keaton nu crease încă **Navigatorul** și **Mecanicul Generalei.**

În plin apogeu al comediei mute, Harold Lloyd vedea o schimbare importantă în peisajul comediei cinematografice. Personajul său, un foarte obișnuit tînăr cu ochelari rotunzi, care aspira să fie luat drept „vecinul de alături", bizar uneori, amuzant altădată, dar rareori patetic, obsedat de ideea reușitei dar la scară umană, modifica ușor acul pe busola rîsului. Se spunea că nu se mai rîde **de el,** ci **cu el...** Tînărul cu ochelari nu avea nici aspirația spre absolut a lui Chaplin, nici încrîncenarea lui Keaton în lupta cu stihiile dezlănțuite, nici frenetica dezlănțuire destructivă dar voioasă a cuplului Stan și Bran. Era doar un orășean oarecare, un funcționar timid, gata să facă și gafe dar și... demonstrații acrobatice de curaj pe înălțimile amețitoare ale zgîrie-norilor, dominînd oricum situația... „Superman"-ul miop reprezenta reușita la scară umană accesibilă oricui era un erou modest și... modern. „Spectatorilor le place să vadă pățaniile hazlii în care sînt implicate ființe normale, asemenea lor"...

Unii susțin că epoca „marilor solitari" ai „mutului" a apus odată cu banalizarea personajului, cu pierderea aurei eroice. O dată cu apariția cuvîntului s-ar fi pierdut și misterul și poezia...

Dorința de a fi viu

Dar „Tati a știut să creeze un personaj comic prin situația în care se află și deci revine la punctul în care am rămas noi acum 40 de ani". Buster Keaton constata astfel continuitatea tradiției marii comedii. Cu subtila sa delicatețe, Tati face tabloul lumii contemporane pe care silueta sa înaltă și demodată comparată cu a lui Don Quijote sau Cyrano se desenează ca un semn de întrebare. Revenirea la tăcere nu este doar o nostalgie, ci o acuză plină de amărăciune la adresa oamenilor care nu mai comunică pentru că nu mai au ce-și spune. Dorința personajului său — dl. Hulot — de a se juca, de a se bucura, de a fi viu, nu mai e înțeleasă de unii. Închiși între pereții de plastic ai universului lor artificial, membrii familiei Arpel se mișcă „ordonat", conform unui traseu fix.

Doamna Arpel tropăie pe aceleași dale de piatră a unei false grădinițe

Umorul apare ori de cîte ori un om se oprește din a trăi pentru a se privi trăind.

ca o păpușă cu resort, scutură praful cu gesturile mecanice ale unui aspirator cu program. În această lume, apariția inedită a „unchiului meu", Hulot, creează derută și iritare pentru că el nu se înscrie în decor, el trăiește și respiră mai ușor la mahala, acolo unde oamenii sînt vii, zumzăie ca albinele sau cîntă ca păsările la prima rază de soare. Hulot nu este suportat în universul arid al uzinei Plastec pentru că face numai pozne. Chiar cînd vrea să se adapteze, încurcă rău țevile multicolore de plastic din fabrica lui Arpel, cumnatul bine instalat în ierarhia... plasticului.

Rătăcit în haosul automobilistic din **Trafic,** același Hulot încearcă și el să fabrice un exemplar ideal de mașină — obsesia lumii supuse idolului pe patru roți. Dar produsul său e atît de fantezist, atît de conform cu dorința sa de joc, încît dă greș și provoacă încurcăturile unui adevărat „ucenic vrăjitor". Hulot e alungat din nou în singurătate. Tandrețea, mereu căutată de el, pare să fi fugit din această lume. Tovarășii lui Hulot sînt copiii, un cîine vagabond, un canar, ei răspund la atențiile lui discrete.

„Lumea este plină de momente comice, totul e să le surprinzi. Burlescul e ca și circul, dar oamenii merg din ce în ce mai rar la circ. Nu mai sîntem destul de fericiți ca să mergem la circ", spune Jacques Tati.

Haosul vieții moderne

Poate de aceea confratele său Pierre Etaix evocă sau evadează cu un suspin nostalgic în arena circului — spațiu pur, rezervat copilăriei, poate cu speranța reînvierii unui fior de altădată... Comicii de azi evadează cu greu, ei luptă zilnic împotriva unui oraș înăbușitor în care oamenii se pierd, se depersonalizează, eșuează în fiecare tentativă de apropiere. Îmi amintesc de cel mai trist sfîrșit de an, văzut în **Apartamentul** lui Billy Wilder, împreună cu Shirley Mac Laine și Jack Lemmon. **Prizonier în Manhattan** sau rătăcit în jungla metropolei din **Provincialii,** Jack Lemmon se opune cu vehemență dar fără spor derutei și haosului, lipsei de înțelegere și de compasiune. Într-o singură zi cuplul din **Provincialii,** atras de mirajul New York-ului, schimbă două avioane, trenul cu autobuzul sau taxiul, pierd camera reținută la hotel, masa reținută la un restaurant elegant, bagajele,

Comicul, pe muchia tragicului: Buster Keaton

portofelul și ceasul, un pantof, un dinte și înnoptînd în Central Park sînt gata să-și piardă și... „uzul rațiunii" cînd află că totul culminează cu pierderea slujbei pentru care pornise de fapt întreaga aventură.

Rățoiul sau Făt-Frumos

Cu **Profesorul distrat,** Jerry Lewis ne propune un alt gen de comedie, născut din lupta cu propria imagine. Iată cum repovestește el în termeni de fabulă filmul preferat: „Rățoiul cel urît se visa lebădă. Sculată dimineața cu penele pe moațe, lebăda însă nici nu se poate compara cu rățoiul al cărui farmec e atît de natural... La rîndul său, rățoiul încercînd să înoate în iaz ca lebăda, scoate din neatenție dopul de scurgere, în final ambii fiind nevoiți să meargă pe jos"... Jerry este în căutarea unui elixir fermecat care poate face și dintr-un tînăr studios dar urît și complexat, unul frumos și curajos ca rivalul său. În finalul parodiei poveștii lui Faust, fata cea frumoasă îl ia de bărbat, iar un aparat dentar adecvat va repara și celelalte defecte ale rățoiului...

Jerry Lewis spunea: „Cred că slăbiciunea poate deveni forța noastră. Dacă-mi amintesc bine, îl citez pe Shakespeare. Eu am o filozofie mai simplă: am cu întreaga omenire o legătură de dragoste. Ador oamenii. Ador să fác daruri"...

Actorii comediei umane

Rîsul rămîne într-adevăr suprema dăruire, o meserie frumoasă și grea, după afirmațiile lui Pierre Richard, — „blondul cel înalt cu un pantof negru." „Sînt mîndru de meseria de actor de comedie. Actor al comediei umane... Cel mai bun mijloc de a suporta viața este să rîzi de ea. Eu o fac jucînd serios"... Și atunci Pierre Richard, veșnic distrat, veșnic timid, deși..., se tratează, rîde... Rîde de reclamele publicitare care vor să falsifice totul, de mitul vedetei, de metodele „educației prin voință" pentru reușită; rîde de filmul polițist și de westernul spaghetti, de moravurile electorale ale provinciei, de vedetele de cinema și de sine însuși, dorind să spună că nu falsele mituri vor vindeca omenirea de prostie, de răutate, de înfumurare...

Rîsul ca medicament? Da, pentru că atît timp cît mai izbutim să rîdem în viață și deci la cinema, demonstrăm că rîsul rămîne veșnic tînăr, deși cinematograful se pregătește să împlinească 90 de ani... Unii medici îl recomandă ca adjuvant al Gerovitalului

Woody Allen folosește parafraza, jocul de cuvinte și paradoxul, supralicitează miturile „supercivilizației" reducîndu-le la absurd. Îi citează ca înaintași pe Frații Marx dar și pe Bergman, pe Kafka și pe Dostoievski dar și... televiziunea. El nu-și propune nici un moment să fie simpatic, preferă să rămînă în rolul „rățoiului cel urît" și e în mod deliberat incomod, iscoditor, enervant, insolent și tăios pentru că acestea sînt armele alese de formula comediei sale.

Rîsul ca armă? Da, desigur și azi este nevoie de el, pentru că așa ne spunea Chaplin, profesor al tuturor comicilor contemporani: „Cred în puterea rîsului și a lacrimilor ca antidot al urii și al terorii. S-au făcut prea multe filme pline de violență gratuită, de sexualitate morbidă, de război, de crime și intoleranță. Dacă am putea face schimburi de filme care să vorbească într-un limbaj simplu, oamenilor obișnuiți, lumea ar putea fi salvată de la dezastru".

Doina BOERIU

Shirley McLaine sau cum arată o actriță de comedie într-o fotografie fără umor!

Comicul — acrobat: Norman Wisdom

Comicul — prin excelență verbal: Woody Allen cu Mia Farrow

Comicii gestului, ai dialogului și ai urmăririlor devastatoare (Chico, Harpo, Grouche și micul Zeppo)

De la burlesc la grotesc

Cinematograful s-a născut cu vocația comediei. Cinematograful s-a născut cu multe vocații. Ce s-a ales de ele — e altă poveste. Ce s-a ales de comedia cinematografică — iată ce ar interesa aici.

Vocația comediei a fost evidentă încă de la primele pelicule ale noii arte. Printre cele dintîi vreo patruzeci de filmulețe produse de **Louis Lumière** în 1895, majoritatea „reportaje", se află și o mică glumă vizuală, numită — exact — **Stropitorul stropit:** un grădinar stropește cu furtunul iarba și florile, un puști ghiduș se apropie pe la spate și apasă furtunul cu piciorul, apa, bineînțeles, nu mai țîșnește, grădinarul intrigat duce mustiucul la ochi și îl studiază , puștiul ridică piciorul, apa, bineînțeles, țîșnește și îl stropește pe grădinar. Comedia cinematografică se născuse. Se născuse specia ei cea mai facilă — **burlescul.** Dar în același „stoc" chiar de reportaje, putem identifica — forțînd puțin — alte două specii în stare incipientă ale comediei: **umorul liric** în **Dejunul copilului** — părinții privesc cu duioșie gesturile dezarticulate ale pruncului care mănîncă făcînd grimase comice — și **umorul negru** în **Sosirea unui tren în gară** — filmarea frontală a locomotivei intrînd în gară îngrozea spectatorii din epocă, speriați că trenul năvălește peste ei. Să menționăm în treacăt, ca să încheiem lista priorităților, că **Stropitorul stropit** propunea primul scenariu din istoria filmului, iar celelalte două pelicule introduceau **gros-planul** și respectiv **profunzimea cîmpului.** Desigur, discutînd despre cinematograf ca artă statuată, nu mai luăm în considerare încercările anterioare de fotografie animată, altfel gros-planul ar putea fi revendicat de **Stampfer** și **Plateau,** care l-au utilizat cu șaizeci de ani mai devreme în stroboscop, iar profunzimea cîmpului — de **Reynaud** în praxinoscop, în vreme ce **gagul** însuși, înainte de a fi fost consacrat de Lumière, fusese folosit în kinetoscopul lui **Dickson (Strănutul lui Fred Ott** e provocat de o farfurioară cu boabe de piper trecută de un strengar pe sub nasul numitului **Fred).**

Au urmat, pînă la **Mack Sennett,** în ordinea burlesculuí, gagurile lui **André Deed,** care a exploatat cu virtuozitate comicul mecanic, el și **André Heuzé** fiind născocitorii bătăilor cu frișcă și cu alte materii „vaporoase". Au mai fost, apoi, pînă la bastonadele și urmăririle trupei de la „Keystone", cursa dovlecilor lui **Emile Cohl,** goana sergenților aceluiași **Heuzé** și fugăririle personajelor lui **Romeo Bosetti.** Toți valorificau cu fantezie combinațiile „suprarealiste" pe care le înlesnea noua tehnică. Intuirea acestor posibilități teoretic nelimitate l-a condus pe **Louis Feuillade** la practicarea celei mai generoase și prețioase specii a comediei — **absurdul.** Trucajele și efectele cu care acesta și elevul său, **Jean Durand,** au materializat paradoxurile inventate de ei demonstrau, dincolo de comicul situațiilor năstrușnice, resursele inepuizabile ale umorului vizual.

Va veni, în sfîrșit, **Sennett,** va fi întronat **slapstick**-ul, va fi, pe bună dreptate, „epoca de aur a comediei". Există, a fost realizat, în această perioadă, „cînd comedia era rege", pe lîngă atîtea și atîtea filme știute, gustate, căutate, o peliculă banală, o povestioară stupidă, o fugărire în cel mai tradițional stil **Sennett**, dar pe care îmi place s-o „citesc" drept o sinteză (mai exact, juxtapunere), o chintesență (mai exact, triesență) a stilurilor dintotdeauna ale comediei cinematografice. „Comédia" arăta cam așa: un leu scăpase din cușca unui circ și alerga printr-o clădire, înspăimîntîndu-i, se-nțelege, pe oamenii care-i ieșeau în cale. Se nimeresc, pe-acolo, mai ales trei indivizi care, fugăriți de fiară, se refugiază într-un dormitor și se ascund după un... paravan. Virtuala dramă (care, oricum, nu trebuia luată în serios) degenera în comedie grotescă. Leul sparge ușa și se îndreaptă tacticos nu spre paravan, ci spre pat, în care se cuibărise un al patrulea personaj, un negru îmbrăcat într-o cămașă de noapte, evident lungă și evident albă. După o scurtă încăierare în așternut, sub plapumă și sub perne, prin **suprairnpresiune** silueta negrului, înzestrată cu aripioare, se înalță la cer. Comedia a devenit... neagră. Leul, departe de a se fi potolit, sfîșie mînios pernele, din care fulgii încep să se împrăștie prin aer și să cadă ușor, ca într-o ninsoare feerică. Cei trei indivizi ascunși după paravan, martori la întreaga scenă, se zgribulesc și își ridică, înfrigurați, gulerele, sub fulgii care îi acoperă treptat. Ce-i mai lipsea comediei? Firește, absurdul. Dacă n-au fost epuizate chiar absolut toate categoriile de umor, trebuie să recunoaștem că au fost reprezentate măcar cele mai profitabile și mai iubite în epoca modernă, cea care le consumă și le digeră cu voluptate. Dar asta se-ntîmpla, în foarte puține minute, cu zeci de ani în urmă...

Comicul verbal contra comicului vizual

Așadar, în primul deceniu al veacului nostru, în al doilea deceniu al existenței cinematografului, se consuma aproape integral experiența filmului comic. Viitorului îi erau rezervate doar exercițiile de variațiuni, îi era refuzată pînă și șansa de a desăvîrși un gen sau altul. În definitiv,

Cinematograful s-a născut cu vocaţia comediei:
● Lumière născoceşte umorul liric şi umorul negru
● Feuillade captează absurdul
● Sennett încoronează slapstick-ul
● Keaton inventează comicul fără surîs
● Tati renunţă la mască
● Funès dialoghează în grimase

„Marele Mut" realizase transpunerea pe plan cinetic a desenului caricatural. Şi după cum, în caricatură, sugestia liniei este cea care autentifică genul, iar calamburul verbal anexat desenului va impurifica sau chiar va face inutil desenul, tot aşa, în film, gagul pur cinematografic rezultă din asocierea prin montaj a imaginilor, cadrelor, oricît de bizare, însă exclusiv vizuale, fără a face apel la replică. A fost, de altfel, avantajul comedienilor dinainte de introducerea sunetului în cinema, acela de a fi nevoiţi să se bizuie doar pe elocinţa fotogramei. Şi va fi încă unul dintre deserviciile aduse de cinematograful sonor filmului ca artă, cînd comedia de esenţă cinematografică va fi sabotată în beneficiul ecranizării unor scenarii dramaturgice de factură comică preponderent verbală.

Excepţiile tonice sînt foarte rare. Timorat de intruziunea teatrului şi a literaturii pe teritoriul său, filmul a uitat să mai şi rîdă. A uitat **cum** să rîdă. A uitat că ştie să rîdă altfel decît suratele ei, în felul său personal. Cîţiva, tare puţini, i-au amintit-o, din cînd în cînd. Cei care, fără să refuze intervenţia sunetului (dar nu şi a replicilor), dimpotrivă, şi-au făcut din acesta un aliat. Există, în plină proliferare a dramaturgiei şi a epicii în cinema (anii '30—'50), un film iconoclast, un film-parodie, ironizînd poncifele şi clişeele unui cinematograf sclerozat şi reabilitînd virtuţile gagului vizual în condiţiile asocierii lui cu gluma anecdotică. **Hellzapoppin** (H.C. Porter, 1941) este o peliculă la fel de aiuritoare ca şi titlul său, dar de aceea cuceritoare prin îndrăzneala ei: abracadabrante, incoerente, absurde, situaţiile nu se susţin decît prin forţa demolatoare a comicului de toate modalităţile, inclusiv cea a montajului cinematografic de arhivă, cînd în ajutorul personajelor sosesc cohorte „împrumutate" din filme anterioare — flotile de canotaj, escadroane de piei roşii, turme de maimuţe, şi inclusiv cea a efectului optic (însoţit de detaşarea interpretativă, dar aceasta e, oricum, intrinsecă parodiei), cînd personajele principale tratează **prin ecran** cu proiecţionistul (sau operatorul?), cerîndu-i să decadreze imaginea după dorinţa lor, ceea ce se şi întîmplă prompt sub ochii spectatorului.

Pe scenarii închegate, cu o vervă la fel de debordantă, Fraţii Marx ajunseseră, în anii '30 (totuşi!), la rezultate similare, însă poluarea revuistică şi predilecţia excesivă pentru umorul verbal, în defavoarea celui vizual, prea adesea neglijat, i-au împiedicat să devină virtuozii cinematografului sonor. Cînd vizualizează o enormitate afirmată într-o butadă, sînt divini: în **Nuci de cocos** (1929), Harpo Marx, care stă rezemat de un zid, interpelat de un poliţist ce face acolo, îi răspunde că.. sprijină zidul; poliţistul îl somează să plece, Harpo pleacă şi... zidul se prăbuşeşte. Povestită ca anecdotă, scena nu convinge, fiindcă absurdul în versiune orală n-are efect. Pe imagine, în schimb, şocul e asigurat: absurdul transpus în real va fi întotdeauna stupefiant. **Stan şi Bran**, trecînd cu succes pragul fatalului an 1927, rămîneau în continuare campionii comediei „colective", care are avantajul de a manevra una dintre pîrghiile decisive în declanşarea comicului — contrastul.

Poate şi de aici impresia pe care mi-au lăsat-o adesea, că acel „du mécanique plaqué sur du vivant" perfect justificat în cazul lor putea face uşor din ei personaje de animaţie. Senzaţia s-a verificat fără greş în **Atolul K** (1952), ultimul film al cuplului: naufragiaţi pe o insulă, împreună cu alţi doi bărbaţi, Laurel şi Hardy fac curte unei femei şi, ca să cîştige întîietatea, tuspatru se prezintă dimineaţa fercheşi în faţa acesteia, unde primesc cîte un sărut camaraderesc; numai că Stan, cel dintîi în porţie, după ce încasează sărutul, se strecoară la capătul rîndului, ca să primească un supliment; femeia observă escrocheria, dar, amuzată, o acceptă. Uşor de depistat sursa „citatului": nu e Stan, la urma urmelor, un alt inocent Mutulică (Dumby) printre cei şapte pitici ai lui Disney? Sau, cînd ia în braţe o somieră de sîrmă şi o mînuieşte în chip de harfă, scoţînd din ea o melodie **(Diavolii zburători,** 1939), ce spirit îl inspiră, de nu Harpo Marx, năzdrăvanul cu mişcări de marionetă dezarticulată, desprins şi el, parcă, dintr-un desen hazliu?

Ceea ce nu s-a reuşit în primii ani de după introducerea sunetului, şi anume — să se păstreze şi să se continue, perfecţionate, virtuţile comediei mute, a izbutit, peste cam un sfert de veac, **Jacques Tati.** Mai întîi, ar fi de apreciat preluarea unui anumit tip de comic de la un mare predecesor, **Buster Keaton.** Mă-ntreb, chiar, de nu cumva creşterea cotei de interes faţă de **Malec** se datorează, întrucîtva, în zilele noastre, şi comediografului francez. E adevărat că timpul, încă o dată, a făcut dreptate: **Buster Keaton** se aflase multă vreme în conul de umbră al gloriei, după opinia mea nemeritată, a lui **Charlie Chaplin** (nemeritată, căci comicul lui **Charlot,** alcătuit cu precădere din pantomimă şi dintr-un burlesc primitiv, a contribuit prea puţin la evoluţia comediei de sorginte filmică — un singur exemplu integral notabil se poate cita, **Charlot întorcîndu-se beat acasă,** peliculă din categoria „luptei cu obiectele"); or, geniul lui Malec îşi depăşise contemporanii, miza contrastului dintre aparenţă şi esenţă atinsese la el rata supremei valori, iar masca impenetrabilă a comedianului (iată un element teatral preluat prin negare!) a avut, aici, o funcţie de căpătîi în limbajul cinematografic. Keaton a fost, poate, singurul comedian care şi-a autentificat, deconspirativ, marca personajului său: aşezat la un joc de cărţi cu alţi

Stan şi Bran, idolii rîsului pe ecran, pot fi astăzi văzuţi la loc de seamă în muzeele de ceară de la Londra sau Hollywood, printre personalităţile politice sau savanţii secolului XX.

Umorul nu-i o simplă glumă, umorul nu poate exista cu adevărat fără un sens social

cowboys (Spre Vest, 1925), îl acuză pe cel din faţa sa că trişează; cartoforul scoate pistolul: „Cînd mai spui asta, să zîmbeşti!" Malec, speriat, îşi ridică cu două degete colţurile gurii, dar buzele îi revin, sobre, la loc; dă din umeri, dezolat, iar demonstraţia era făcută pentru toţi spectatorii neîncrezători sau nemulţumiţi. Că altă dată **(Regele de pe Champs Elysées.** 1935), într-un **happy end** unde îşi îmbrăţişează iubita regăsită, zîmbeşte duios şi larg, este la fel de demonstrativ. Keaton va afirma: „Am zîmbit ca să dovedesc că n-o să placă publicului, şi, într-adevăr, publicului nu i-a plăcut." Şi este la fel de adevărat ca Tati, dimpotrivă, renunţă de tot la **mască,** figura lui nu participă la acţiune şi rămîne nu indescifrabilă, ci „invizibilă". Ineditul situaţiei nu se putea să nu trimită, aluziv, la propunerea lui **Keaton**, tălmăcită într-o modalitate nouă şi valorificată, istoriceşte, de aceasta din urmă. Aşadar, cum spuneam, ar fi mai întîi plămădirea unui personaj „fără chip" (dar cu siluetă, mişcare, gestică, toate de o precizie grafică funcţională). Apoi, **Tati** concentrează la minim dialogurile (în **Zi de sărbătoare** — 1947, le chiar desfiinţează), în schimb, mixează foarte atent şi scrupulos zgomotele, sunetele, muzica. Gagul devine, deci, preponderent vizual, totuşi ingeniozitatea cineastului ne oferă, uneori, cîte o sinteză (mai exact, simbioză) audio-optică de mare măiestrie.

Un perpetuum mobile numit Louis de Funès (cu Geneviève Grad)

În **Vacanţa domnului Hulot** (1953), de pildă: doi vilegiaturişti la mare se îmbarcă într-un caiac şi se avîntă în larg, dar, după cîţiva metri, eşuează — ambarcaţiunea se rupsese în două şi jumătăţile ei se scufundă instantaneu în poziţie verticală, clămpănindu-şi în aer capetele ascuţite, aidoma botului unui uriaş peşte de pradă; imediat, răsună dangătele unui clopot, pare — nu-i aşa? — alarma la apariţia „rechinului", dar nu, chelnerul pensiunii de pe ţărm îşi cheamă clienţii la masă. Gagul vizual, potenţat de cel auditiv, este hiperbolizat, însă interesant că nu banda sonoră are această contribuţie, fiindcă imaginea chelnerului bătînd clopotul face inutil şi pleonastic dangătul. Încă o dată filmul s-a răzbunat pentru neîncrederea care i se arată.

Experienţa lui **Tati** a rămas izolată în cinematograful contemporan. Doar **Mel Brooks** a mai încercat să revitalizeze trecutul, mai ales într-un film sugestiv intitulat **Comedie mută '77**, mai curînd un omagiu predecesorilor decît un exerciţiu original, însă dispoziţia cineastului pentru comicul ludic îl aşază în rîndul autorilor inventivi în ordinea exploatării burlescului.

Gopo supraliciteză tăcerea

Lîngă aceste, amintite în treacăt, filme „mute" în plină vogă a „sonorului", se cuvine adus şi **S-a furat o bombă** a lui **Ion Popescu-Gopo**. Ce mi se pare semnificativ, dincolo de efortul de a face o peliculă fără dialoguri, este că această idee aparţinea unui cineast care venea din filmul de animaţie, de acolo unde singur desenului i se atribuie funcţia comunicării. În absenţa celui de-al doilea sistem de semnalizare, actorii nu erau mai puţin convingători, iar **Gopo** s-a aflat la un pas de o demonstraţie, „prin reducere la absurd", că filmul este o artă foarte elocventă cînd nu vorbeşte.

Altfel, anii noştri înregistrează cu delicii grimasele şi scălîmbăielile unor **Louis de Funès, Jerry Lewis, Pierre Richard,** nu-i vorbă, uneori şi buni acrobaţi, alteori isteţi gagmani, dar întotdeauna producîndu-se ca într-un recital pe scena propriului teatru nevoit să se salveze de la faliment. Grotești, apariţiile lor discreditează, în loc de a o reformula, noblețea originară a burlescului, iar filmele lor cad în desuetudine, acolo unde întîlnesc spectatori nimeriţi (adică **întîmplaţi,** dar şi **potriviţi**).

Cred că, de va fi avînd comedia cinematografică vreo ambiţie, aceea ar trebui să fie de a concura virtuozitatea filmului de animaţie, care păstrează intacte cele mai extravagante valenţe imagistice cu impact asupra hazului. Nu degeaba „a opta artă" e asociată, îndeobşte, cu genul comicului, căci îi stă în putinţă orice năzdrăvănie (aş merge mai departe, afirmînd că animaţia, cu disponibilităţile ei nelimitate, este, de fapt, a şaptea artă). În fond, care comedian ar putea rivaliza cu **Clovnul junglei?**

Sergiu SELIAN

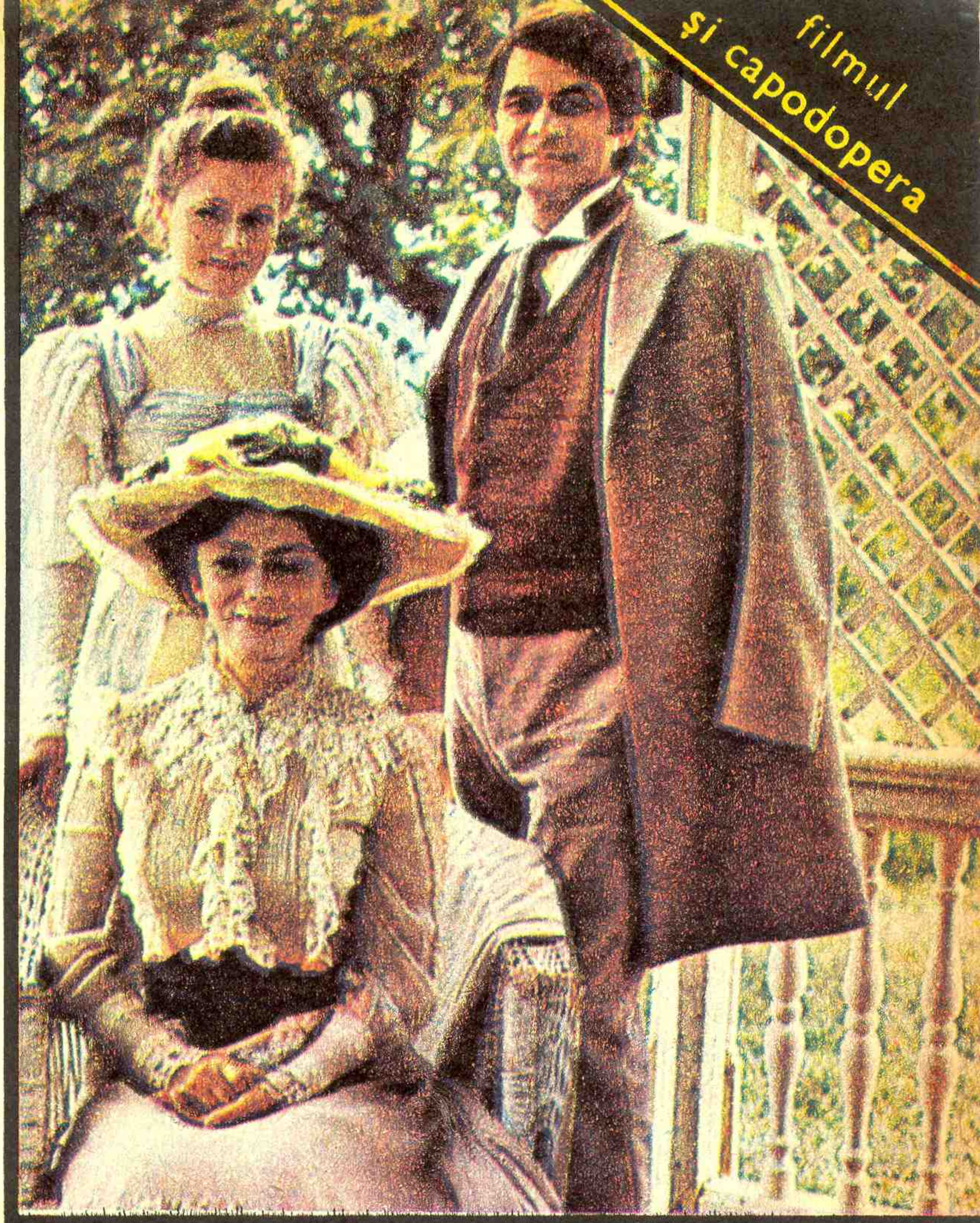
Tensiunea dintre cuvînt și imagine a apărut odată cu ivirea omului și geneza culturii. Limbajul a fost de la început întovărășit de gesturi și mimică, menite să-i sporească expresivitatea. Dintotdeauna au încercat oamenii să prelungească mimica în pictură, gesturile în sculptură și glasul în cîntec pentru a comunica semenilor cît mai mult din atitudinea lor față de lume. Ceea ce se arată e mai convingător decît ceea ce se spune.

Istoria culturii este procesul prin care imaginea ajunge, pe de o parte, prin pictografie, ideografie, fonografie, la **literă,** iar pe de altă parte, prin desene și idoli, la **plastică**. Litera consemnează **cunoștințele** dobîndite de oameni despre realitate, iar plastica exprimă **atitudinea** umană față de realitatea cunoscută. Litera se află în serviciul **intelectului,** iar plastica slujește **afectivitatea**. Litera nici nu mai este imagine. Litera nu rezidă în ceea ce **se vede,** ci în ceea ce **se citește.** Ceea ce se vede este doar reprezentarea ei vizuală. Dovadă că litera „r" rămîne aceeași indiferent cum e scrisă: mare sau mică, de mînă sau de tipar, neagră sau colorată, cursivă sau dreaptă etc. Esența literei se află în grafemul inteligibil și nu în imaginea vizibilă. Caligrama în schimb este deja artă, se adresează nu numai intelectului, ci și sensibilității. Așa cum esența cuvîntului ține de invarianța fonemelor și nicidecum de variabilitatea nesfîrșită a sunetelor prin care este rostit, tot așa esența literei ține de invarianța grafemului și nu de nenumăratele imagini prin care este scrisă. Fiecare limbă are dealtfel un număr finit și restrîns de foneme și grafeme, cam 30 în cele mai multe cazuri. Scriitorii trebuie să respecte o anumită gramatică, în vreme ce plasticienii și muzicienii n-au o asemenea obligație. La un concert se ascultă sunetele, într-o expoziție se privesc imaginile, iar în timpul lecturii se recunosc literele. A citi nu înseamnă nici a privi înfățișarea literelor și nici a asculta sunetele vorbirii, ci a înțelege grafeme și foneme. De aceea lectura stimulează mintea, iar imaginea și sunetele mișcă sufletul.

Doctorul Alfred Tomatis susține că „se citește cu urechea, căci a citi înseamnă a asculta ceea ce celălalt a scris, înseamnă a recolta sunetele fixate grafic".[1] Nu cred că este chiar așa. A citi înseamnă a trece cît mai **repede** peste imaginea scrierii și sunetele vorbirii, pentru a pătrunde pînă la grafemele și fonemele vorbirii scrise. Ca și privirea, urechea este un intermediar care trebuie să nu întîrzie prea mult ajungerea la înțelesul cuvintelor, chiar dacă dislexia — dificultatea de a citi — este mai degrabă o boală a auzului decît a văzului. Lectura este cu atît mai eficientă cu cît crește transparența a ceea ce se vede și se aude.

În vreme ce sunetele și imaginile acționează asupra sensibilității înainte de a pune pe gînduri, cartea, chiar cînd este beletristică, se adresează mai întîi gîndirii înainte de a emoționa. Tendinței conceptualizante a limbii, arta îi opune mijloacele vizuale, auditive și audio-vizuale de emoționare, restabilind mereu echilibrul instabil dintre gîndire și trăire. Arta reîmprospătează forța emoțională a cuvintelor și a imaginilor, slăbită continuu prin banalizare.

[1] *Alfred Tomatis, La dyslexie, Paris, 1967, p.76.*

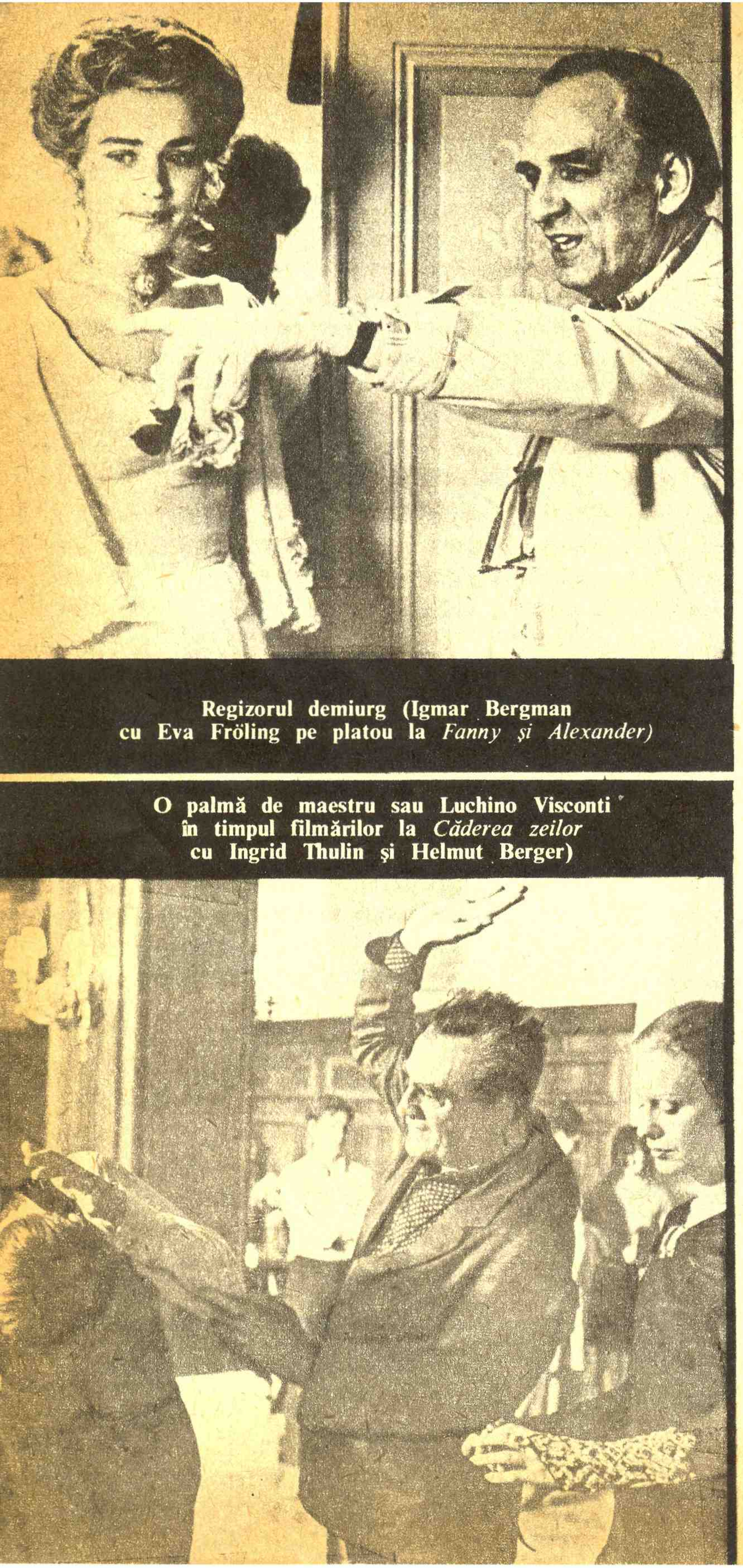


Nu litera, ci spiritul operei
(Valeria Seciu, Mariana Procopie, George Motoi în *Adela*)

Captarea unei iluzii

Imaginea este adezivă, cuvîntul este meditativ

În cultura contemporană, dominată de mass-media, în care imaginea



Regizorul demiurg (Igmar Bergman cu Eva Fröling pe platou la *Fanny şi Alexander*)

O palmă de maestru sau Luchino Visconti în timpul filmărilor la *Căderea zeilor* cu Ingrid Thulin şi Helmut Berger)

concurează din ce în ce mai mult cuvîntul, viaţa exterioară se hipertrofiază în dauna celei interioare, spiritul critic scade în favoarea reflexelor condiţionate, individualitatea este mereu mai absorbită de masă şi originalitatea creatoare este ameninţată de uniformizare. Imaginea este adezivă, cuvîntul este meditativ. Prin imagine, omul intră nemijlocit în contact cu lumea, prin cuvînt, contactul său cu lumea este mijlocit. Imaginea trage spre trăire, în vreme ce cuvîntul trage spre gîndire. Cuvîntul este în stare să explice, în vreme ce imaginea, mai ales în mişcare, nu poate decît să antreneze. Şi cele mai antrenante imagini în mişcare sînt filmele.

Sintetizînd spaţialitatea plasticii şi temporalitatea muzicii şi desfăşurîndu-se sub regimul **absenţei** — cînd joacă actorii nu privesc spectatorii, cînd privesc spectatorii nu mai joacă demult actorii — filmul, cu posibilităţile lui de a se plimba în timp şi spaţiu, nu este preocupat de prezentul în care trăieşte spectatorul, ci de trecutul pe care îl regretă sau de viitorul pe care îl speră (de trecutul pe care îl detestă sau de viitorul de care îi e frică).

„Forma cea mai perfectă de evaziune din existenţa cotidiană, într-un alt univers, este a cinematografului. Dacă greutatea vieţii sociale a devenit atît de apăsătoare încît pare insuportabilă, cinematograful, care este totodată joc şi vis, ne oferă una dintre cele mai bune apărări împotriva acestei greutăţi".[1] Iar puţin mai departe, Fulchignoni precizează: „Mulţimile vin să vadă şi să revadă operele şi interpreţii în care îşi recunosc aspiraţiile şi angoasa".[2] Faptul că cinematograful tinde să transforme publicul într-o masă în care spectatorii nu mai sînt individualităţi, ci doar o mulţime de singurătăţi, îl subliniază şi André Bazin cînd scrie că spectatorul de cinematograf tinde să se identifice cu eroul printr-un proces psihologic care are drept consecinţă constituirea sălii în „masă şi uniformizarea emoţiilor".[3] Aşa se explică melancolia spectatorilor la ieşirea din cinematograf, la trezirea din vis, la recăderea în cotidian. „Dezamăgirea care urmează după film ar putea fi, desigur, atribuită unui proces de depersonalizare a spectatorului".[4]

Tot la tendinţa alienantă şi dezindividualizantă a filmului se referă şi André Akoun cînd susţine că „numai spectacolul — şi cu mai multă forţă spectacolul cinematografic — răspunde exigenţei contradictorii de a face spectatorul să participe la o altă viaţă, conformă cu dorinţele sale latente, menţinîndu-l, totodată, separat; de a-l smulge din singurătatea lui, lăsîndu-l în acelaşi timp singur".[5]

Împotriva acestei influenţe evazioniste, standardizante şi masificante, încearcă unii cineaşti contemporani să lupte chiar în interiorul filmului, cu

---

[1] *Enrico Fulchignoni, „Civilizaţia imaginii sau cutiile Pandorei", în Secolul XX, nr. 3-4-5, 1983, p. 75.*

[2] *Ibid.*

[3] *André Bazin, „Ce este cinematograful?" Ed. Meridiane, Buc. 1968, p. 110.*

[4] *Ibid.*

[5] *André Akoun, Le cinema, în „Les communications de masse", Paris, Hachette, 1972, p. 84.*

Ceea ce este visul pentru omul care doarme, ceea ce a fost ritul pentru oamenii de la începutul istoriei, este pentru contemporanii noştri; cinematograful

mijloace cinematografice: sporirea dialogului, a monologului, a comentariului, prin stop cadru, ralentiuri, flashuri etc. Însă toate aceste procedee „brechtiene" de întrerupere a emoției și de „punere pe gînduri" pot să realizeze filme interesante, dar îndepărtează cinematograful de esența lui și îl apropie din nou de caracterul problematic al teatrului.

Cinematograful liniștește spectatorul

Ca să rămînă fidel esenței sale, filmul trebuie să **arate** prin imagini, nu **să demonstreze** cu cuvinte. Ca și visul, filmul nu este un discurs, ci o viziune. Sau, cel mult, viziunea unui discurs care nu apare deloc, ca în filmul lui Ettore Scola **Balul.** De aceea, filmele comice, de replică, pline de vorbe de duh și de calambururi, se află pe granița care desparte cinematograful de teatru. Spre deosebire de teatru, filmul nu e critic, ci emoționant, nostalgic, despăgubitor: îi dă spectatorului ceea ce îi lipsește. Nu ascultînd cuvinte, ci privind imagini în mișcare poate trăi, două ceasuri, o altă viață. Este incontestabilă valoarea artistică a unor filme realizate de Woody Allen, Costa Gavras, François Truffaut, Stanley Kramer sau Mircea Daneliuc, dar ele nu sînt atît de „filmice" pe cît de filozofico-politice și răspund mai degrabă unor cerințe pe care este menit să le satisfacă teatrul. „Cinematograful liniștește spectatorul, teatrul îl excită"[1], spune pe bună dreptate André Bazin. Teatrul dezbate, filmul povestește. Teatrul „presupune o conștiință individuală, în timp ce filmul nu cere decît o aderiune pasivă"[2]. S-ar putea spune că în vreme ce teatrul este, prin esența lui, **clasic,** urmărind unitatea dintre rațiune și afectivitate, cinematograful este, prin esența lui, **romantic,** deoarece se ocupă de afectivitate în mult mai mare măsură decît de rațiune. „Starea clasicului — scrie G. Călinescu — e somnolența pastorală, siesta la umbră, sub regimul soarelui. Starea romanticului e visarea, coșmarul".[3] Și ceva mai departe explica: „Căci clasicul privește universul, romanticul, accidentalul".[3]

Omul are nevoie nu numai de luciditate, ci și de visare. Deci are nevoie nu numai de teatru, ci și de cinema. Omul a avut dintotdeauna nevoie de cinema. Dar înainte de a-l fi inventat s-a mulțumit cu diversele ritualuri: saturnalii, misterele din Eleusis, serbările dionisiace etc. Teatrul însuși a jucat multă vreme și rolul cinematografului. Însă inventarea cinematografului a dus la limpezirea diferenței dintre teatru și film.

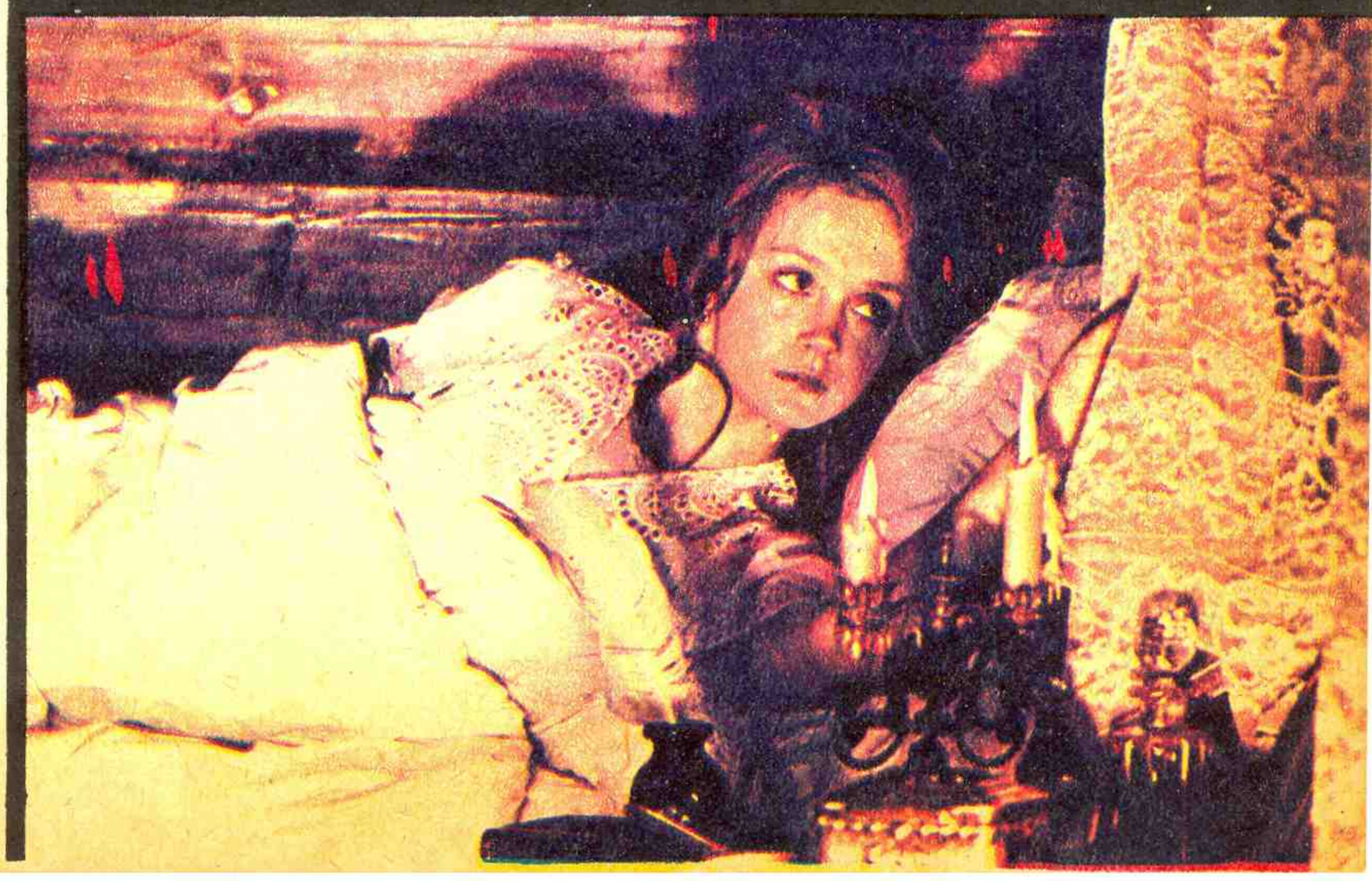
De ce să nu facă filmul ceea ce nu poate să facă teatrul? De ce să nu se continue diferențierea dintre caracterul centripet al scenei și forța centrifugă a ecranului? Aglomerarea abstracțiilor într-un film este la fel de plicticoasă ca schimbarea prea deasă a decorurilor teatrale. Nu pledez pentru puritatea genurilor. Cînd sînt împletite cu talent, pot să iasă opere remarcabile. Dar e bine ca fiecare gen să-și exploateze posibilitățile proprii. Nu prin reîntoarcerea cinematografului la teatru trebuie să se lupte împotriva dezechilibrului „romantic" dintre gîndire și trăire, ci prin dezvoltarea lecturii și a dezbaterilor, prin ajutarea publicului să se ridice de la receptarea incultă la receptarea estetică a operei de artă. Ceea ce este visul pentru omul care doarme și ceea ce a fost ritul pentru oamenii de la începutul istoriei, este cinematograful pentru contemporanii noștri: o compensație.

Citeam, mai demult, într-o revistă, că dacă se suprimă artificial visul (nu somnul) la un individ, se determină perturbații grave, care, dacă experiența se continuă, ajung la o nevroză. Dacă s-ar desființa, astăzi, cinematograful, psihicul contemporanilor noștri ar fi grav perturbat.

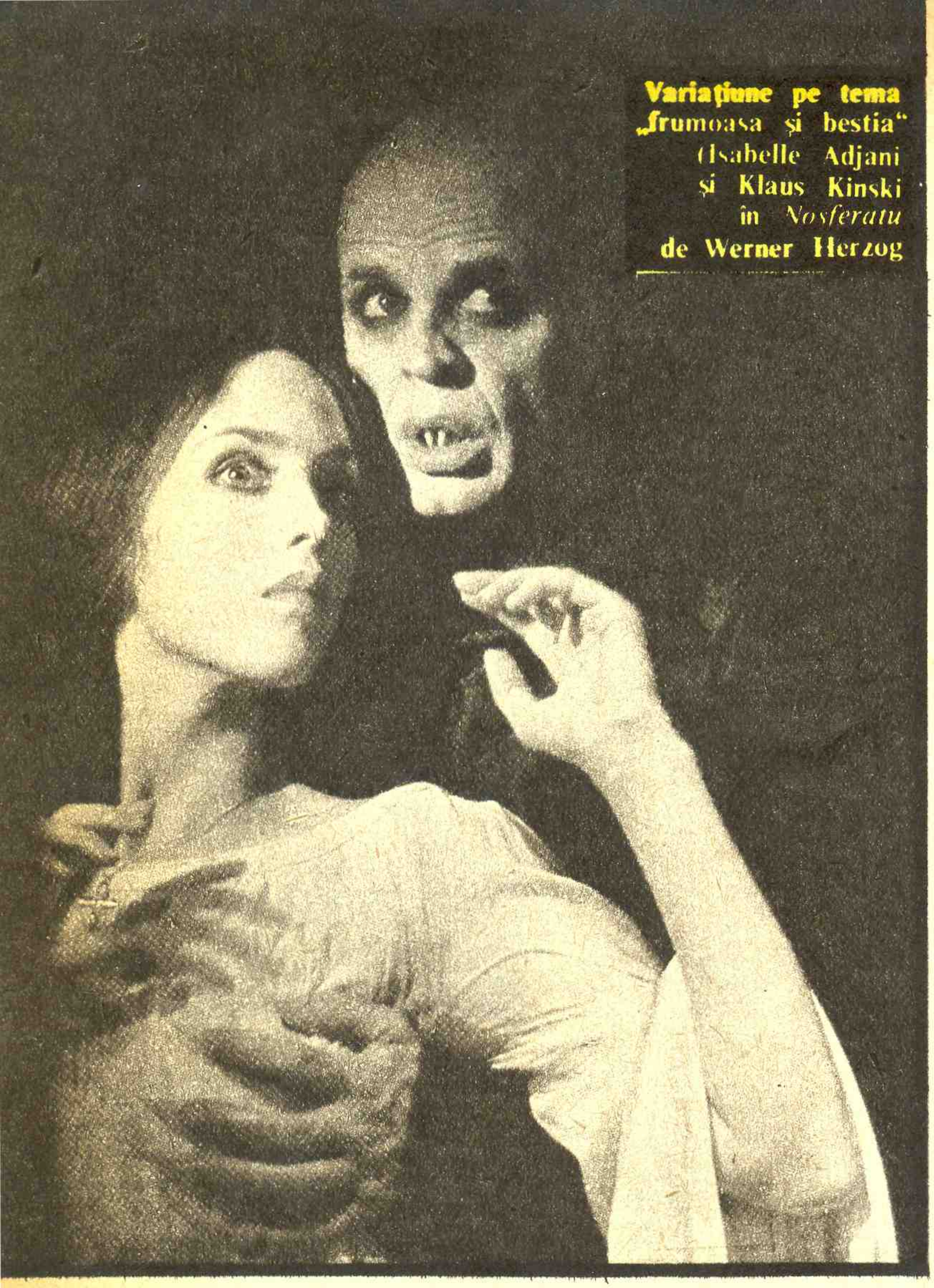
Henri WALD

Intensitatea trăirii într-o privire (Mihaela Nistorescu în *Glissando*)

Omul are nevoie nu numai de luciditate, ci și de visare (Irina Kupcenko în *Steaua fericirii captive*)



[1] *André Bazin, op. cit., p. 110.*
[2] *G. Călinescu, „Principii de estetică", Buc., 1968, p. 352*
[3] *Ibid., p. 351.*



Variaţiune pe tema „frumoasa şi bestia"
Isabelle Adjani şi Klaus Kinski în *Nosferatu* de Werner Herzog

s-a produs o identificare a unui întreg gen cinematografic cu un actor/personaj. Surprindere lesne spulberată dacă se aduc cîteva argumente.

● Indiferent prin ce ne înfioară — savanţi nebuni, vampiri, mutanţi apăruţi din cosmos, fiare cu chip de om sau oameni cu chipuri de fiară — filmul de groază îşi are rădăcinile adînc împlîntate în tradiţia populară a poveştilor fantastice, acele creaţii ce constituie, de fapt, o terapeutică ancestrală a descărcării sufletului omenesc de spaimele ce-l bîntuie. De aceea şi genul cinematografic respectiv se înscrie printre cele populare, alături de western sau de desenul animat, adică acelea ce răspund nevoii funciare de basm, de adevăruri umane fundamentale.

● Fapt verificat, cînd spunem „film de groază" ne gîndim la producţiile americane din 1930 încoace şi la epigonii lor europeni sau sud-americani, şi nicidecum la capodoperele expresionismului german: **Cabinetul dr. Caligari, Nosferatu, Mîinile lui Orlac, Studentul din Praga,** realizate pînă spre sfîrşitul anilor '20. Este desigur un automatism de gîndire, dar cum s-a produs el? Să fi fost această celebră „primă generaţie" prea sofisticată? Nu. Ea cristalizase temerile oamenilor mărunţi în faţa viitorului sumbru ce-l presimţeau, spaimă adeverită curînd de ororile, apoi de consecinţele tragice ale primului război mondial. În plus, faimoasele filme mai sus citate au devenit arhetipuri pentru dezvoltarea ulterioară a genului. Cred că răspunsul la întrebare este faptul obiectiv că după război producţiile expresioniste nu au mai circulat, „piaţa" rămînînd liberă în faţa unor producători preocupaţi

Cînd în galeria cu monştri te puteai întîlni cu tandreţea

La capătul firului tradiţia populară a poveştilor fantastice

Dacă am supune spectatorii din generaţii diferite unui test foarte simplu, bazat pe asociaţii de idei în legătură cu filmul de groază, rezultatul cvasi-general ar arăta ca un agreabil sofism:

„Film de groază=Frankenstein"
„Frankenstein = Boris Karloff"

Concluzia „film de groază = Boris Karloff" pare cel puţin surprinzătoare, dacă ne gîndim că să găsească un divertisment pentru o omenire intrată în ceea ce a fost „marea criză economică mondială".

● Deşi, în ordine strict cronologică, primul mare succes în materie al casei „Universal" (cea mai întreprinzătoare pe această linie) a fost **Dracula** (1930), iată că al doilea şi anume **Frankenstein** (1931) este cel ce devine peste ani emblema genului. De ce?

Cele două surse de spaimă erau desigur diferite. Primul, **Dracula,** era un conte vampir care nu numai că sugea sîngele... dar în plus făcea și prozeliți. Celălalt era o făptură monstruoasă creată de ambițiosul dr. Frankenstein (în ciuda acestui fapt, o omenire întreagă îi spune „Frankenstein" creaturii, nu savantului!), o forță uriașă care, scăpată de sub control, devine criminală. Dracula este deci un aristocrat pus pe rele și care propagă răul. Monstrul lui Frankenstein este un inocent, condiția lui interioară este cea pe care i-a conferit-o doctorul ce i-a dat viață, actele sale nu-i sînt, deci, imputabile. El inspiră groază, dar și milă pentru trista-i soartă pe care nu el și-a făurit-o și de aici avantajul său moral asupra sîngerosului vampir.

● Alegerea actorilor pentru respectivele roluri a fost determinantă în definirea preferințelor publicului. „Contele" era Bela Lugosi, un actor de teatru. Chipul său autoritar, buzele subțiri, ochii negri scînteietori și ținuta mîndră se potriveau de minune cu personajul. Vocea lui uscată dădea fiori. Neștiind bine englezește, învățase textul pe dinafară și îl rostea sacadat, articulînd cu grijă fiecare silabă, ceea ce îi sporea stranietatea. Dealtfel, urmare imensului său succes, tot el avea să fie protagonist și în următoarele „bombe" ale firmei Universal: — **Crima din str. Morgue** (1931 — după Edgar Allan Poe), apoi **Insula sufletelor pierdute** (1933 — după H.G. Wells). Mai tîrziu, va juca alături de Karloff în **Pisica neagră** — 1934 și în **Fiul lui Frankenstein** — 1939. Din păcate europeneitatea prin care își păstra originalitatea a constituit pentru actor și un handicap foarte serios; accentul de care nu a reușit să se dezbare i-a curmat ascensiunea, cantonîndu-l în filme de mîna a doua.

● Boris Karloff, actor de teatru și de cinema, și-a aflat și el, tot peste noapte, faima mondială (statutul său de pînă atunci era atît de mărunt încît B.K. nici măcar n-a fost invitat la premiera lui **Frankenstein).** Înalt, osos, cu ochi rotunzi, privire blîndă și voce gîjîită, el fusese ajutat din plin de Jack Pierce, inventivul machior de la „Universal" să capete acel aspect sinistru de mort-viu ce a făcut să tremure de atunci încoace milioane de spectatori. Pleoapele încărcate de alifie ca să-i acopere ochii aproape de tot, îl ajutau la menținerea imobilității faciale și a privirii fixe. Bocancii uriași cu care era încălțat aveau tălpi groase de metal, cîntărind peste 6 kg fiecare, obligîndu-l să meargă greoi, aproape tîrșîit, cu picioarele țepene. Cu acest mers lent, cu făptura-i țeapănă, a cucerit Karloff publicul, devenind cel mai puternic simbol al defulării prin groază. Aventurile succesive ale familiei Frankenstein (în care apare mereu cîte un savant dornic să reediteze performanța strămoșului) sau ale altora, prin tainice castele sau în piramide egiptene (unde o mumie ucide din dragoste...) n-ar fi avut nici un haz sau chichirez, cum vreți să-i spuneți, fără această prezență deosebită.

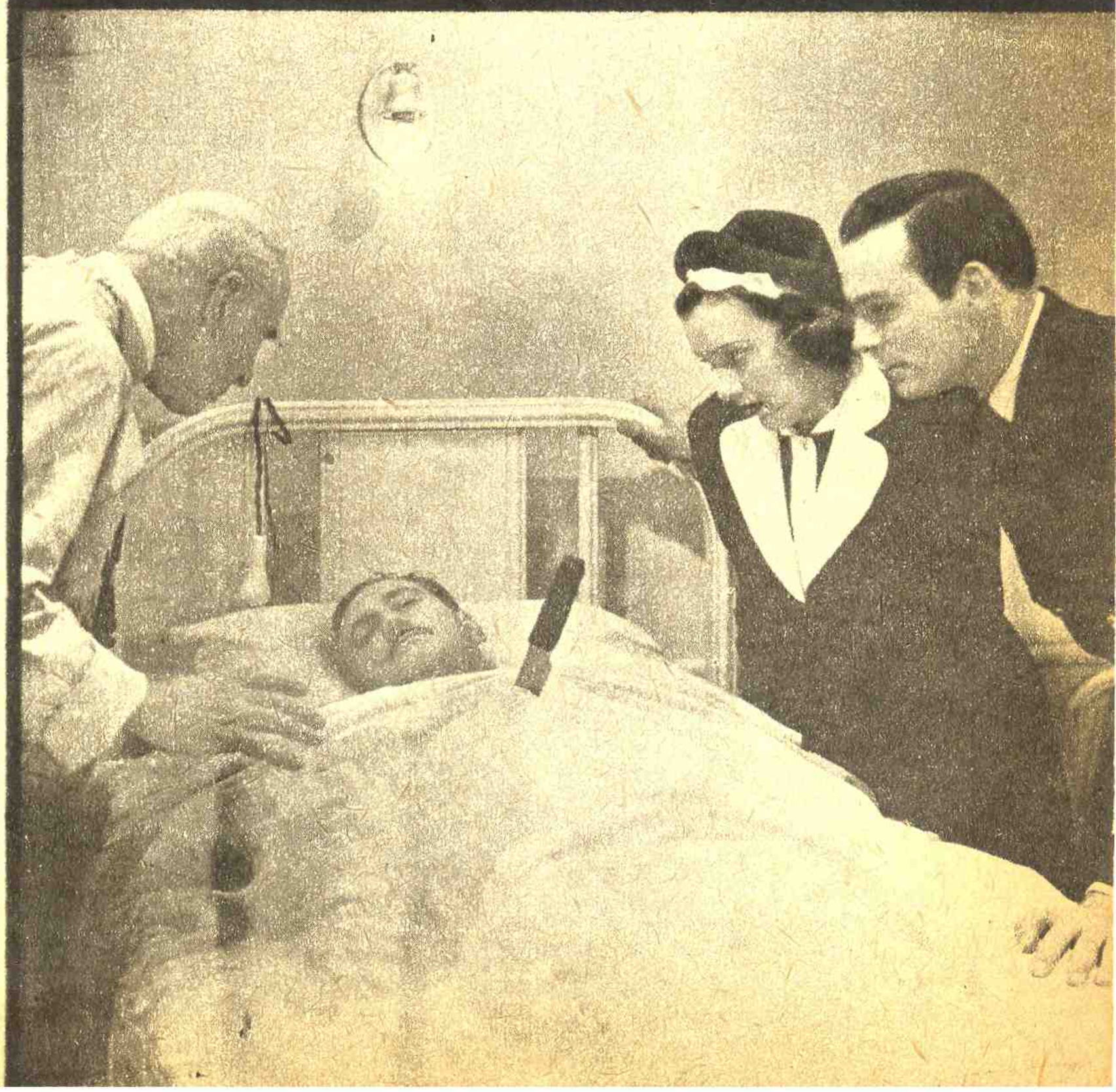
● Filmul de groază este, în fond, o melodramă scrisă într-un anumit registru. Pentru asemenea tipuri de roluri, calitățile actoricești sînt aleatorii. Ceea ce contează în primul rînd este acea rară capacitate de a atrage și reține atenția, denumită **prezență.** Toate vedetele filmului de groază, Boris Karloff, Bela Lugosi, Lon Chaney tatăl și fiul, apoi succesorii lor — Peter Cushing, Christopher Lee, Vincent Price, au fost extraordinare **prezențe.**

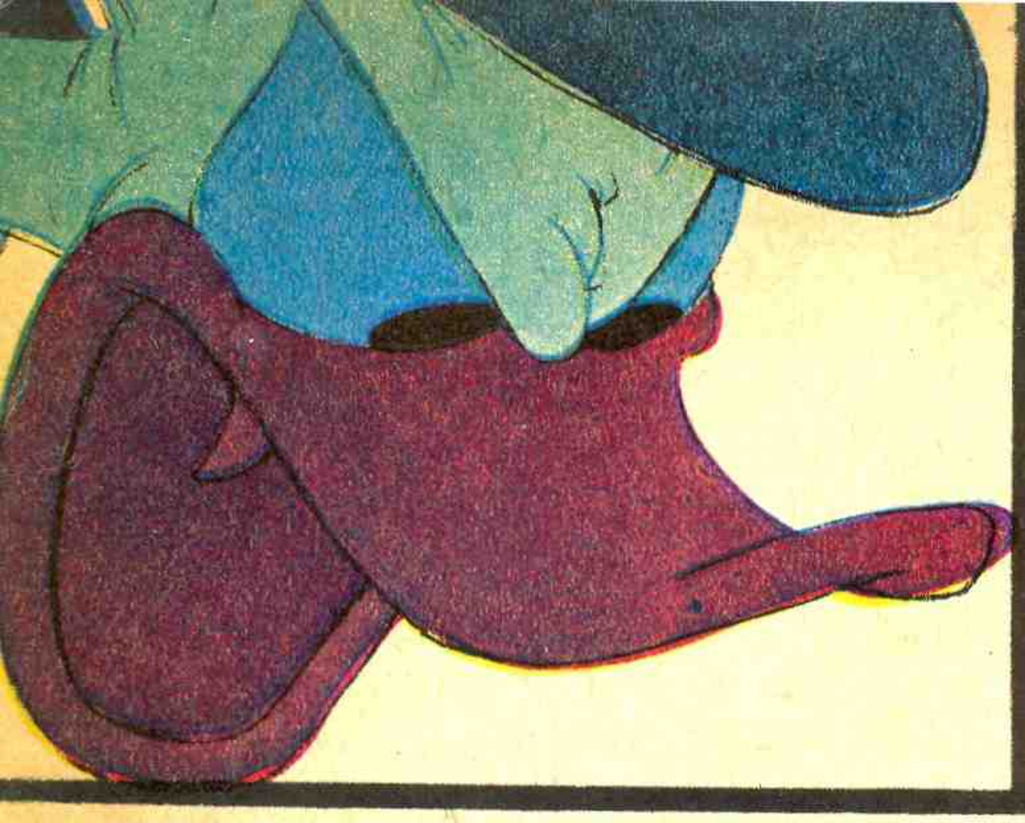
● Din păcate a existat și pentru Karloff un „din păcate". Faptul de-a fi intrat atît de adînc în conștiințe drept „Frankenstein" l-a marcat, mai bine zis l-a „tipat" pentru toată viața. „Nu mai pot juca un rol normal. Am fost prea multă vreme altceva", mărturisea el prin 1952. Un film ca **Viața secretă a lui Walter Mitty** — 1946, în care actorul apărea cu fața lui cea de toate zilele a fost socotit drept o glumă. Cînd peste ani, în **Ținta,** 1967, Karloff juca rolul unei vedete de „horror" îmbătrînite, era deja prea tîrziu...

Și totuși, din acest tipaj fatal nimeni n-a exclus vreodată momentul de gingășie al monstrului, acea clipă minunată cînd ochii săi întredeschiși lasă să scape o lumină blîndă, semn că în toată primitivitatea sa, bestia este în stare să deceleze candoarea și gingășia. Oriunde se vede Frankenstein, momentul fetiței întinzînd o floare monstrului căruia i se încălzește sufletul este primit ca un dar de frumusețe și bunătate. Poate că merită să fii osîndit pe viață la una și aceeași ipostază, dacă acea unică imagine a ta devine o efigie — de toți recunoscută.

Aura PURAN

Scenă tipică pentru melodrama cu iz de groază din anii '40
S.O.S. ne scufundăm





anul internațional al animației

Amicul nr. 1 al publicului

Fără animație, istoria cinematografului ar fi fost mai puțin amuzantă. Fără animație, visele și poveștile copilăriei ar fi fost, desigur, mai puțin feerice. Fără animație, homo sapiens ar fi uitat că este și un homo ludens.

A venit pe lume înaintea celei de-a șaptea arte. Certificatul său de naștere este datat 18 octombrie 1892. Părinte: inventatorul francez Emile Reynaud.

A crescut repede, asemeni copilului din poveste, supravegheat cu dragoste grijulie de oameni inimoși și inventivi ce se numeau Stuart Blackton, Emile Cohl, Pat Sullivan, Aurel Petrescu, Ladislav Starevitch, Ivan Ivanov-Vano sau Paul Terry.

S-a maturizat grație artei pline de fantezie, umor și poezie a unor personalități ca Walt Disney, Jiri Trnka, Dušan Vucotic, Walerian Borowczyck, Ion Popescu Gopo, Feodor Hitruk, Norman McLaren.

Popularitatea personajelor animate — Mickey Mouse, Donald Duck, Pluto, Woody, Popeye, Tom și Jerry, Omulețul cu floarea, Lolek și Bolek, Bugs Bunny, Chip și Dale sau Mr. Maggo — i-a adus artei a opta titlul, atît de rîvnit, de: amicul nr. 1 al publicului.

Prin opere de mare forță artistică ca **Ideea, Teatrul d-lui și d-nei Kabal, Mîna, Concert pentru mitralieră, Scurtă istorie, Vecinii, Insula, O noapte pe Muntele Pleșuv, Blinkity Blank, Metadata, Planeta sălbatică, Omul care zboară** și-a cîștigat dreptul de a aborda și acele probleme de larg interes și stringentă actualitate ce frămîntă omenirea, a deschis căi noi, nebănuite, nu numai pentru arta animației, ci și pentru artă în general.

În anul 1985, desemnat de UNESCO de a fi Anul internațional al animației, arta a opta împlinește peste nouă decenii. E o vîrstă respectabilă. Operele pline de vitalitate novatoare ale unui Dick Williams, George Dunning, Zoltan Szilagy, Bruno Bozzeto, John Wilson, Ernst Pintoff dovedesc însă că filmul de animație are nu numai un prezent, ci și un viitor sigur. Dar să nu uităm că experimentele de azi se datorează în bună parte și umorului, vitalității și poeziei cu care, în anii maturității, animația a fost înzestrată de către doi dintre maeștrii săi: Walt Disney și Jiri Trnka.

Viorica BUCUR

De la arta ilustrațiilor la cea a desenului animat

Desigur, în 1937, pe cînd realiza **Albă ca Zăpada și cei șapte pitici**, Walt Disney nu se găsea la prima sa întîlnire cu literatura. În urmă cu aproape două decenii, la Kansas City, un obscur, dar ambițios desenator de „comics-"uri pentru ziare, pe numele său Walter Disney își încercase norocul în filmul de animație, aducînd pe ecran scurte și vesele povești intitulate **Motanul încălțat, Scufița roșie, Alice în țara minunilor.** Și avusese succes! Trecuse de atunci ceva timp, acum Walter Disney devenise pentru toți celebrul Walt Disney, părintele nu mai puțin celebrului șoricel Mickey și exigentul director al studiourilor Burbank. Or, sosise momentul marii încercări: trecerea de la scurt-metraj la filmul de animație de lung-metraj. După ce eroii săi Mickey, Donald, Pluto populaseră ecranul cu o faună veselă, după ce arătase cu **Silly Simphonies** că îmbinarea desenului cu muzica este calea către esența filmului animat și că din această îmbinare poate rezulta un nou și surprinzător gen de umor, după ce în **Moara părăsită** obținuse, prin noul tip de cameră **multiplană,** performanța tehnică a efectului de perspectivă (deci desenul animat tridimensional), Walt Disney se simțea pregătit să demonstreze tuturor inepuizabilele, dar încă nefolositele, nebănuitele resurse ale desenului animat, tehnica cea mai proprie — după opinia sa — de a exprima, fără nici o constrîngere, fantezia, visul, miraculosul. „Lumea desenului animat este lumea imaginației, o lume în care soarele, luna, stelele, tot ce există se supune dorințelor noastre. Lumea desenului animat este miraculoasa lume a basmului" — declara el cam în această perioadă.

Fantezia, visul, miraculosul

Nu întîmplător primul desen animat de lung-metraj semnat Walt Disney va da viață pe ecran unui basm celebru, reper între generații, **Alba ca Zăpada și cei șapte pitici.** Această alegere a ridicat însă, chiar de la început, nenumărate probleme legate de subiect, de personaje, de stil al desenului, de tehnică a structurării dramatice a poveștii. Astfel, dacă s-ar fi păstrat numai spiritul și litera fraților Grimm, basmul ar fi oferit — prin prezența firavă a cîtorva momente dramatice (prigonirea Albei ca Zăpada de către vrăjitoare, otrăvirea și moartea ei etc.) și, mai ales, prin absența oricăror elemente comico-muzicale (punctul forte al stilului Disney) — doar o anemică sursă de inspirație pentru acel spectacol de amploare, acea superproducție a animației pe care o pregăteau cei de la studiourile Burbank.

Apoi — și aici riscurile erau și mai mari — ecranizarea acestei povești impune aducerea în prim plan pe ecran a unor personaje-oameni: Albă ca Zăpada, Prințul, cei șapte pitici, Mașterа-vrăjitoare, vînătorul etc. Or, se știe: părintele lui Mickey Mouse era un excelent creator de personaje animaliere. Personajele-oameni, și încă necaricaturizate, fuseseră întotdeauna pentru el un adevărat „călcîi al lui Ahile".

Și, în fine, dar nu în ultimul rînd, Walt Disney se vedea pus în situația de a întrupa în imagini universul unei povești care aprinsese imaginația mai multor generații. Orice nepotrivire între imaginea mentală pe care fiecare

cititor și-o făcuse despre „Albă ca Zăpada și cei șapte pitici" și reprezentarea sa pe ecran ar fi dezamagit și — ceea ce ar fi fost și mai rău — ar fi îndepărtat publicul din sălile de cinematograf. Deci Disney, care folosise deseori motive ale unor basme celebre — **Croitorașul cel viteaz, Rățușca cea urită, Aladin și lampa fermecată** etc. — doar ca pretexte pentru jocurile sale vesele și antropomorfice — trebuia să învețe acum să istorisească prin imagini animate o poveste. Trebuia, fără a trăda spiritul basmului originar, să găsească acel ton, acele personaje, acele întîmplări care să convină desenului animat (nota bene — a desenului animat à la Disney).

Or, care sînt — după opinia sa — acele elemente ce dau viață unei povești pe ecran? „Dacă un personaj nu are o personalitate bine definită, atunci nimeni nu crede în el. Poți crea nenumărate situații comice sau dramatice, care de care mai originale, dacă publicul nu reușește să se identifice cu personajele și să participe alături de ele la peripețiile prin care trec, atunci totul devine neverosimil. Se știe: marile și adevăratele povești ale ecranului au fost numai acele povești crezute și trăite de către spectatori".

Cînd piticii devin mari

Așadar, serviciul de scenarii al studiourilor de la Burbank primește sarcina de a repovesti basmul fraților Grimm, făcîndu-l credibil. Și așa se naște o nouă poveste, ce s-ar putea numi „Cei șapte pitici și Albă ca Zăpada". Secundare în textul fraților Grimm, personajele piticilor, bine individualizate psihologic și fericit realizate figurativ trec în prim plan: Doc — pedantul, nehotărîtul, dar binevoitorul șef al piticilor; Voiosul — încîntător prieten, mereu cu zîmbetul pe buze; Somnorosul — piticul care la două vorbe se-mpiedică într-un căscat; Morocănosul — adevăratul șef al piticilor, puțin misogin, el este în fond o inimă de aur; Mutulică — nu-l prea dau vorbele afară din casă, dar e mereu bine dispus și pus pe șotii; Sfiosul — un sentimental și un tandru, mereu intimidat de tot ce-l înconjoară; în fine „Cel care strănută" — un pitic ce vorbește pe nas și strănută mai ales atunci cînd nu trebuie. **Disney** și cei peste 2000 de desenatori ai săi inventează pentru aceste personaje situații comice și numere muzicale, cu totul absente în basm: lucrul în mina de diamante și cîntecul pe drumul de întors acasă, serbarea cu cîntece de la căsuța piticilor etc. lar înfățișarea de moșneguți a piticilor, cu bărbile lor lungi de-un cot, nu poate înșela pe nimeni; fiecare în parte și toți la un loc reprezintă, în tot atîtea variante, copilul din totdeauna și de pretutindeni, cu bunele, dar și proastele obiceiuri, cu răsfățul, suspiciunile și bunele sale intenții.

Mai puțin inspirat se dovedește însă Disney în realizarea personajului Albei ca Zăpada. Sentimentalismul excesiv, „drăgălășenia" expresiei grafice, paleta coloristică roz-bonbon, inconsecvența psihologică a acestei eroine nu trebuie puse în seama stilului fraților **Grimm.** Ele descind direct din universul de simțire și de imaginație al acelor cărțulii ilustrate, pentru care Walt Disney și-a mărturisit deschis preferința: „Dacă arta cărților ilustrate emoționează, atunci mie îmi place această artă, iar dacă eu sînt un sentimental, ei bine, nu sînt singurul — există pe lume milioane de oameni care, asemenea mie, sînt sentimentali".

În planul realizării, al individualizării psihologice și al celei grafice, Albă ca Zăpada este un personaj artificial, dar în planul valorilor etice ale filmului, ea devine un personaj cheie. Prin intermediul ei, Disney își transmite poveștile. Ea e cea care-i învață pe pitici, deci pe copii, ce e bine și ce e rău. Căci nu trebuie să uităm: Disney, indiferent că povestește un basm sau ecranizează o fabulă, că aduce pe ecran povești cu oameni sau întîmplări cu animale, rămîne un moralist și un educator. De aici introducerea unor secvențe inexistente în basm: dereticatul căsuței piticilor, lecția de spălat pe mîini. Sînt secvențe admira-

Nu!
Arta a șaptea bis nu mai este „cenușăreasa".
1985 a fost desemnat de UNESCO:
Anul internațional al animației

bile prin inventivitatea lor comică, și dincolo de aceasta, sau tocmai prin aceasta, cu un evident efect educativ.

Maestrul de la Burbank pare a fi ținut la tot pasul seama de sfatul bătrînului Boileau: „Vreți să aveți succese în tot ce-ați plăsmuit? / O lecție ce muza vă dă și-i de folos:/ Legați întotdeauna utilul de frumos!" Într-adevăr folositor sfat, dacă ne gîndim că de aproape o jumătate de secol, copiii lumii cunosc celebra poveste a Albei ca Zăpada așa cum a imaginat-o Walt Disney și mai puțin așa cum au scris-o frații Grimm.

De la desenul animat la păpușile animate

Dragostea constantă a lui Trnka pentru arta marionetelor nu este deloc întîmplătoare, dacă ne gîndim că Cehoslovacia a fost unul din leagănele acestei arte. Aici, încă din secolul al XVII-lea, teatrele de păpuși adăposteau — adeseori clandestin — spectacole în limba cehă. Începînd din 1771, marioneta va deveni și, mai ales, va rămîne expresia însăși a spiritului popular. La **Pilsèn** — orașul în care s-a născut Trnka — există și astăzi un monument ridicat în cinstea păpușii Kasparek, cea care conform inscripției de pe soclu „a ajutat la distrugerea imperiului austro-ungar". Popularii Speibl și Hurvinek — personaje ale teatrului de păpuși — au încîntat copilăria lui Trnka. Josef Skupal, celebrul lor creator, este cel care prin deceniul trei îl va iniția pe tînărul Trnka în atît de fascinanta artă a spectacolului cu sfori.

Deci nu este de mirare că marioneta — fie ea de teatru sau de film, fie ea jucărie pentru copii sau mică statuetă sculptată în lemn — va rămîne constanta unei creații artistice de o impresionantă diversitate: pictură, gravură, litografie, caricatură, ilustrație de carte, decor și costume de teatru, cinema de animație. În ea, în marionetă, Trnka va descoperi mijlocul ideal de expresie al universului său de gîndire și simțire, indiferent de genul ales — basm sau povestire inspirată din actualitate — indiferent de sursa de inspirație — roman, piesă de teatru, sau, pur și simplu, propriile-i gînduri. La marionetă va face apel maestrul ceh atunci cînd, în 1959, va face o încercare temerară: aducerea pe ecran a universului poetic și miraculos al „Visului unei nopți de vară".

Se pare că opera magului Shakespeare îl tentase de mai mult timp. „Visul unei nopți de vară", ca de altfel majoritatea pieselor shakespeariene m-au atras încă din copilărie — mărturisea Trnka. Am făcut cîteva litografii și două tablouri în ulei inspirate din această piesă. Copil, modelam pe Hamlet, pe Macbeth, pe Puck. Pentru teatrul lui Skupel, l-am imaginat pe Mercutio, iar la școala de arte plastice, am desenat decoruri pentru „Femeia îndărătnică".

O pantomimă feerică

In viziunea lui Trnka, piesa shakespeariană devine o pantomimă feerică în care se întrepătrund trei universuri: primul este cel al lumii aristocrației Atenei, reprezentată prin curtea ducelui Theseu și cele două cupluri de îndrăgostiți certăreți, privită de realizatorul ceh cu duioasă ironie. Pentru a o aduce în scenă, Trnka concepe un adevărat „joc al dragostei și al întîmplării", imaginat în termenii unei farse rococo cu păstori și păstorițe de porțelan. Cel de al doilea este împărăția vrăjită a lui **Oberon**, craiul pădurii. Într-o splendoare plastică aproape fără precedent, se animă pe ecran o întreagă natură magică: în fiecare floare se ascunde o zînă, sub frunze dorm elfi și silfide, florile se metamorfozează în transparente libelule. Acest univers miraculos i-a permis lui Trnka să adauge piesei shakespeariene noi episoade — rezolvate în registrul comico-tandru, — cum ar fi motivul florii vrăjite atinsă de săgeata lui **Cupidon** și generatoare la rîndul ei de iubire. Cînd strengarul **Puck** ajunge la această floare, el vrea mai întîi să-i încerce puterea pe un cuplu de melci și pe o Venus de marmură. Dar iată, un berbec aflat prin împrejurimi miroase și el din întîmplare floarea și sărmanul **Puck** abia reușește să scape de efluviile afective ale acestuia.

Există însă și o a treia lume: cea a meșteșugarilor atenieni, actori amatori cu dragoste pentru teatru, ce repetă cu sîrg spectacolul ce-l vor da în cinstea nunții ducelui Theseu cu fru-

O jumătate de secol pentru Donald Rățoiul...

Celebrul personaj disneyan, răsfățatul publicului de pretutindeni, a văzut lumina zilei sau, mai concret spus, lumina ecranului la 9 iunie 1934 în filmul **Găinușa cea înțeleaptă.** Donald era pe atunci un rățoi cu cioc lung, codiță în tirbușon, aproape lipsită de pene, ochi mici, „mîini" abia schițate, picioare noduroase, un pîntec destul de voluminos și o față nu prea expresivă. Interpreta rolul unui leneș simpatic care, la îndemnurile găinușei de a da o mînă de ajutor la semănatul grîului, răspundea cu ipocrită inocență: „Cine, eu? Eu nu pot! Mă doare burtica!" Acestea au fost primele cuvinte rostite de Donald pe ecran... cu vocea lui Clarence Nash.

De atunci — și sînt ani buni! — puțini sînt aceia care-l strigau pe Nash pe numele său adevărat. Pentru toți el era Ducky, vocea lui Donald Rățoiul. „Am fost vocea lui în toate cele 129 de filme în care a apărut — declara Clarence Nash, nu fără un oarecare orgoliu. Dar am fost nu numai vocea lui Donald, ci și a neastîmpăraților săi nepoți: Hewey, Dewaey și Lonie. Pentru ei am folosit însă un registru diferit, mult mai acut".

Donald a împlinit numai 50 de ani. Nu-i mult dacă recunoaștem că are în față: nemurirea

Dar dacă vocea lui va continua să trăiască pe ecran, el, Clarence Nash, a dispărut dintre noi la începutul acestui an. Să ne reamintim începutul carierei sale. A debutat interpretînd la mandolină diverse cîntece în spectacole de vodevil. Pînă în anii '30 participă la primele show-uri radiofonice imitînd diferite animale — în special păsări. La îndemnul prietenilor săi se hotărăște să dea o probă la studioul Disney. Repertoriul său foarte variat, care cuprindea ca piesă de rezistență imitarea măcăitului unui rățoi, îl entuziasmează pe maestrul de la Burbank. Pe ultimele acorduri de „mac-mac-uri" Disney exclamă fericit: „Vom avea un nou personaj. Va fi un rățoi. Iar aceasta este vocea sa!"

Și astfel, timp de 50 de ani, un om — Clarence Nash — și-a cîștigat celebritatea cu vocea unui rățoi. Și aceasta spre bucuria și încîntarea a generații și generații de copii de toate vîrstele. Iar cînd un scriitor de talia lui Dino Buzzati afirmă: „Din punct de vedere al complexității psihologice, personajul lui Donald nu mi se pare prin nimic inferior faimoșilor eroi creați de Molière, Goldoni, Balzac sau Dickens", meritul, trebuie să recunoaștem, nu aparține doar geniului lui Walt Disney, ci și vocii de aur a lui Ducky. ■

moasa Hippolyta. Inima lui Trnka aparține acestor modești și inimoși oameni. De altfel, într-un interviu, el a mărturisit că întotdeauna l-au întristat reprezentațiile în care aceste personaje erau ridiculizate pe scenă. Iată de ce Trnka a adăugat și un interludiu liric în care prezintă spectacolul pe care artiștii amatori îl joacă în fața ducelui lor: Puck îi dă lui Bottan să miroasă floarea dragostei. Vrăjit de mirosul ei, el joacă rolul lui Pyram cu multă trăire, suspinînd după Thisbeea cu atîta patos, încît emoționează publicul spectator și smulge ropote de aplauze. Artistul amator, obscur țesător, capătă astfel, în timpul reprezentației, harul unui adevărat tragedian, care trăiește intens durerea provocată de moartea dragei sale.

O păpușă cu chipul marelui Will

Subiectul piesei și mediul în care se desfășoară acțiunea ei au determinat și tipul de marionete folosite aici de Trnka. El are o concepție plastică foarte precisă asupra personajelor din comedia shakesperiană, fiecare dintre cele trei lumi avînd stilul său propriu de reprezentare: personajele de la curtea lui **Theseu** ne trimit cu gîndul la statuile antice.

Lumea meșteșugarilor atenieni are rădăcini comune cu lumea pitorească a satului din **Anul ceh.** Botton mai ales seamănă întru totul cu un mucalit și robust țăran ceh. Reprezentînd această lume, fiind cu sufletul și inima alături de ea, Trnka nu pierde ocazia de a-i aduce aici și un pios omagiu marelui Will: personajul inimosului regizor atît de preocupat de reușita spectacolului artiștilor amatori, dulgherul Quince, are trăsăturile lui Shakespeare, așa cum le cunoaștem din gravurile de epocă.

În fine, cel de-al treilea univers, cel magic, al pădurii, este populat de zîne fragile și diafane ca niște dansatoare. Cea mai frumoasă dintre ele, Titania, își face apariția drapată într-o mantie țesută din flori multicolore și aripi de libelule. Iar orgoliosul Oberon își poartă cu mîndrie cele patru mantii, fiecare dintre ele reprezentînd simbolic cîte un anotimp.

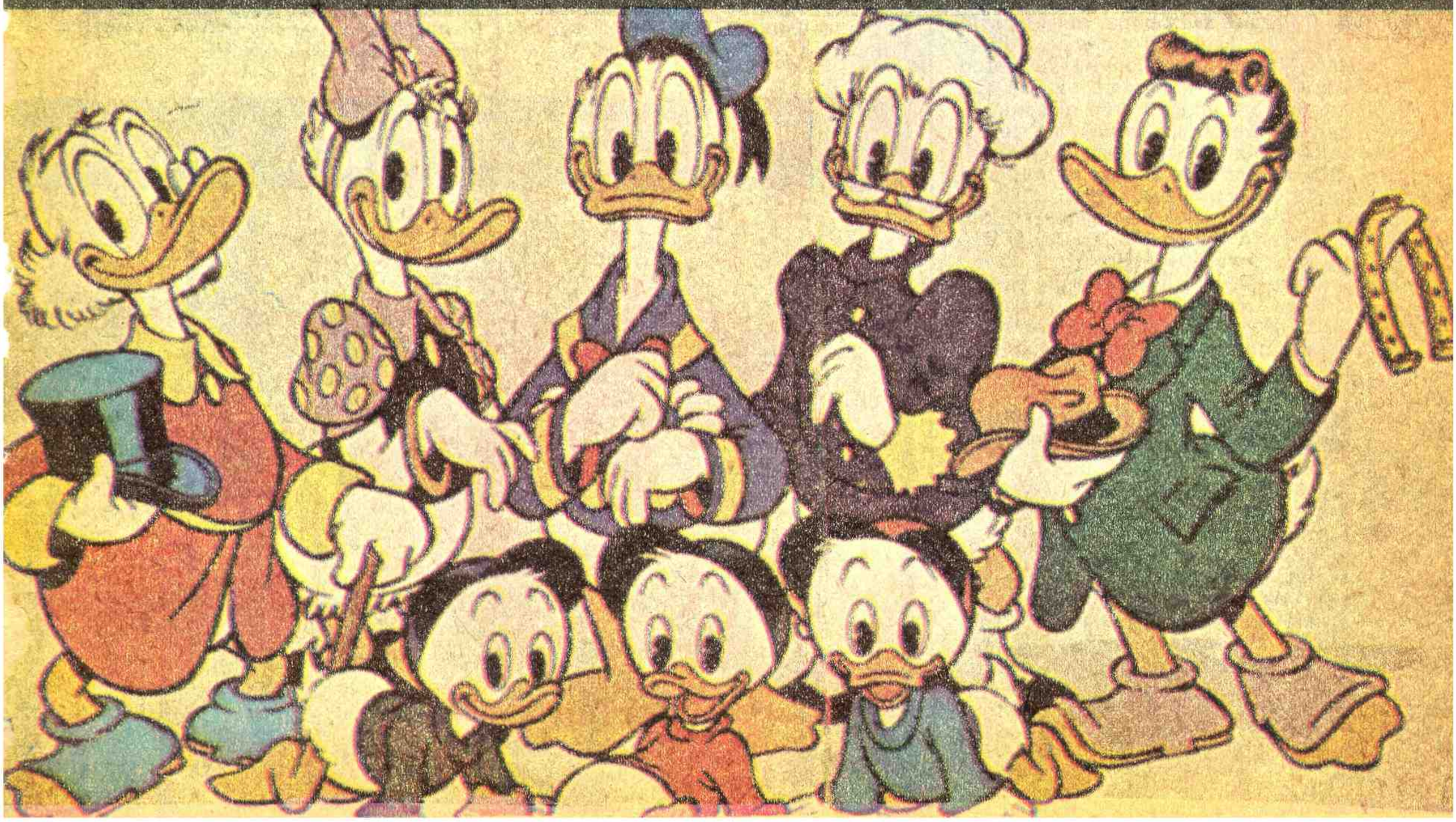
Libera interpretare pe care Trnka a dat-o celebrei piese shakespeariene aduce **Visului unei nopți de vară** o nouă dimensiune, transformînd această comedie într-o fantezistă simfonie de teme, forme, culori și sunete.

Și poate că cel mai frumos omagiu i l-a adus un alt mare poet, Jean Cocteau, cînd scria: **„Jiri Trnka** nu mînuiește marionete. El dă naștere unei vieți neliniștitoare și tumultuoase. El te trimite cu gîndul la Hoffman, la Coppelius și la Kempelen, la toți cei ce au vrut să descopere secretul vieții și al sufletului pentru a învinge moartea".

Viorica BUCUR

O vedetă animată a bătut recordul de popularitate rîvnit de multe vedete în carne și oase
Albă ca zăpada și cei șapte pitici

Vă prezentăm familia lui Donald: unchiul Scrogge McDuck, mătușa Daisy Duck, Donald Duck în persoană, bunica — Grandma Duck, vărul Gladstone Glander; nepoții Hewey, Dewaey și nepoțica Lonie.



anul internațional al animației

„Teatrul optic" și holograma animată

Unul dintre cele mai rîvnite premii din lume: Palme d'Or de la Cannes ni l-a adus Scurta istorie a lui Gopo

La început a fost a șaptea bis. Cu mult înainte ca spectatorii adunați la 28 decembrie 1895 în salonul indian de la Grand Café să murmure uimiți la vederea trenului pufăitor filmat de frații Lumière, animația era deja cunoscută ca o artă a imposibilului. Aparate cu nume ciudate proiectaseră deja metamorfozele surprinzătoare ale unor desene. Phenakistiscopul brevetat de Joseph Plateau în 1832 arăta cum o floare se transformă într-o balerină sau cum dintr-o pată răsare un elefant. Cutia cilindrică numită praxinoscop și brevetată de inventatorul ei, Emile Reynaud, în 1877 a devenit mecanismul mai complicat botezat în 1888 „teatrul optic". El avea să cucerească publicul cu „pantomimele luminoase", spectacole cu figuri mișcătoare proiectate în acompaniamentul muzicii pe un ecran. Muzeul „Grévin" a adăpostit ani de-a rîndul asemenea vizionări cu benzi de aproximativ 500 de imagini în faze succesive și cu un mic „story", din care nu lipsea umorul, poanta. Întemeiate pe gag, istorioarele **În jurul unei cabine, Sărmanul Pierrot** sau **Clovnul și ciinii săi** sînt deja niște desene animate, vizionate pînă în 1895, anul în care s-a semnat oficial certificatul de naștere al cinematografului, de aproape un milion de spectatori. După această legendară dată la care fotografia a înlocuit eroii plăsmuiți cu ajutorul creionului, animația a devenit „arta șapte bis" sau cum o spun alții „arta a opta", mereu însă în umbra filmului cu actori, dar care și-a păstrat, prin vreme, zelul născocitor și pofta de a uimi publicul. Procedeele năstrușnice inventate neobosit de animatori dau naștere la efecte mai spectaculoase decît ale aparatelor cu nume bizare de la începuturi. Nici o prejudecată nu inhibă imaginația slujitorilor animației, exploratorii vastei lumi a fanteziei.

În perpetuă mișcare

Nu se stinsese bine ecoul filmelor lui Émile Cohl sau Winsor McCay, deschizătorii de drum care au zămislit cu mijloacele caricaturii animate admirabile povestiri cinematografice, că avangarda germană a început, la sfîrșitul anilor '20, să polemizeze cu aceste soluții grafice. Hans Richter, Viking Eggeling și Walter Ruttman animă desene nonfigurative, caută să sugereze prin metamorfoza unor forme abstracte „muzica vizuală". Tehnicii revoluționare a celuloidului, patentată în 1914 de Earl Hurd, îi este preferată cea a cartoanelor decupate, a siluetelor mișcate de dragul „magiei ritmului". „Jos subiectul!" este însă un slogan care nu putea să aibă decît fascinația efemeră a căutărilor avangardiste. Apariția eroilor disneyeni cu magnetismul lor invidiat de vedete a instaurat și a păstrat multă vreme supremația poveștii și a desenului cu tușă afectuoasă ce închipuia lumi feerice. Tehnicile manuale obișnuite devin sub bagheta marelui Walt Disney șansele artei a opta de a atinge perfecțiunea. O armată de două mii de oameni trudea în studioul său din Burbank pentru a desena și sonoriza basme ce trebuiau să vrăjească publicul. Nu se poate spune că n-au reușit. Deși formula succesului sigur fusese găsită, zelul experimentalist al animatorilor nu s-a temperat. Dimpotrivă. Polemizînd cu tiparele industriei cinematografice, partizanii filmului de artă au continuat să lupte pentru înnoirea și înnobilarea mijloacelor animației.

Un mare reformator este Alexandre Alexeieff, grafician devenit celebru datorită ilustrațiilor sale de carte, inventatorul „ecranului cu ace". Într-un atelier modest, el a realizat pe această ciudată mașinărie cu ace retractile pelicule de o alură plastică distinsă, ca de pildă **O noapte pe muntele pleșuv** (1933), **În trecere** (1942) sau **Nasul** (1963), echivalente animate ale gravurii. Dorința sa de a demonstra că „se poate face pictură în mișcare" a transformat arta a opta într-o comunicare poetică întemeiată

Un film despre condiția poetului semnat de un poet al graficii animate *(Crepuscul* **de Ion Truică)**

pe debordanta fantezie figurativă. Un nepotolit elan reformator însufleţeşte şi creaţia canadianului Norman McLaren, cel mai ingenios născocitor de noi procedee în acest domeniu. Absolvent al Institutului de arte frumoase, el îşi începe cariera de animator în condiţii improvizate de cineclub. Lipsa de mijloace tehnice îi dă ideea să picteze direct pe peliculă, asemeni australianului Len Lye, ale cărui creaţii **Cutia cu creioane colorate** (1935) şi **Caleidoscop** (1936) îi anticipează experimentele. După cîteva filme realizate cu aceste mijloace **(Iad nelimitat** — 1936, **Dragoste înaripată** — 1937, **Stele şi dungi** — 1940) el trece la pictura sub aparat **(Găinuşa cenuşie,** 1946) şi aplică apoi metoda filmării „imagine cu imagine" jocului actoricesc. Această tehnică numită în graiul breslei *pixilaţie* l-a ajutat să cîştige un premiu „Oscar" cu spectaculosul **Vecinii** (1951), o originală parabolă antirăzboinică. Povestea celor doi gospodari paşnici care, disputîndu-şi o floare, ajung la violenţă, demonstrează că singularul autor nu este un experimentalist preocupat numai să şocheze, că inovaţiile formale izvorăsc din nevoia comunicării unor nuanţate idei despre condiţia umană. Cîştigarea invidiatului trofeu, la primirea căruia ar fi spus: „Mulţumesc, dar cine este Oscar?" nu l-a făcut să-şi abandoneze căutările. Vasta şi complexa sa creaţie mai cuprinde filme abstracte **(Linii verticale,** 1960 şi **Linii orizontale,** 1961) sau altele realizate prin procedeul zgîrierii pe peliculă **(Blinkity Blank,** 1954) şi al obiectelor animate **(Discurs inaugural,** 1960). Folosind actorul ca obiect de animat, el a realizat de-a lungul vremii şi o admirabilă „trilogie a dansului", iniţiată cu **Pas de deux** (1968), continuată cu **Balet adagio** (1972) şi încheiată cu **Narcis** (1983), o peliculă cu performanţe tehnice uluitoare, la care a trudit trei ani. Versiunea modernă a mitului lui Narcis sugerează prin multiplicarea imaginii balerinului protagonist dedublarea personajului, sfîşierile sale interioare. Prototip al „omului tehnolog" al secolului nostru, Norman McLaren anticipează mereu viitorul artei a opta, cucerindu-i noi teritorii de expresivitate.

Cuvîntul animatorilor noştri

De exuberanţa sa experimentalistă ne aminteşte în ultima vreme compatriotul nostru Ion Popescu-Gopo care şi-a abandonat optimistul omuleţ pentru realizarea unui ciclu de filme-şcoală menite să inventarieze mijloacele de bază ale animaţiei, dar şi să valideze noi procedee. În **E pur si muove** (1979), **Şi totuşi se mişcă** (1980), **Animagicfilm** (1982) sau **Cadru cu cadru** (1981), el animă în premieră mondială lănţişoare, fire de tutun, ace cu gămălie. Tot pentru prima dată el foloseşte în **Tu** (1983) un material năstruşnic, părul, cu neaşteptate posibilităţi de a compune o atmosferă poetică. Metamorfozele de linii închipuite cu ajutorul cosiţelor blonde şi brune compun un afectuos portret de femeie pentru frumuseţea căruia autorul a fost răsplătit cu premiul „Dragonul de argint" la Festivalul internaţional de la Cracovia. Înnoirea metodelor animaţiei este şi visul tinerei noastre generaţii de animatori. De pildă, Zoltan Szilagyi, încearcă, pe lîngă înnobilarea formelor grafice, să pună la punct noi tehnologii calchiate pe datele subiectului. Astfel el propune în **Monolog** (1983) un contur cu alură onirică, realizat printr-o trudnică apăsare a desenului, sugerînd coşmarurile personajului principal. Nevoia de a crea o densă atmosferă poetică îl face şi pe Sabin Bălaşa să apeleze la un procedeu mai special, pictura sub aparat, cu ajutorul căreia dezvoltă în filme ca **Întoarcere în viitor** (1973), **Odă** (1975) sau **Exodul spre lumină** (1979) temele preferate ale pînzelor sale: geneza, miracolul iubirii, lupta dialectică a contrariilor. Animator de performanţă al plastilinei, Mihai Bădică recurge în **Metaforă** (1982) la un nou material, sîrma. Negarea mijloacelor tradiţionale a devenit la ora actuală una dintre însuşirile de căpătîi ale artei a opta. Foste tehnici experimentale, animarea firelor de cărbune (practicată cu brio de belgienii Gisèle şi Ernest Ansorge), a straturilor de nisip (avînd-o ca strălucită reprezentantă pe canadiana Caroline Leaf) sau de-

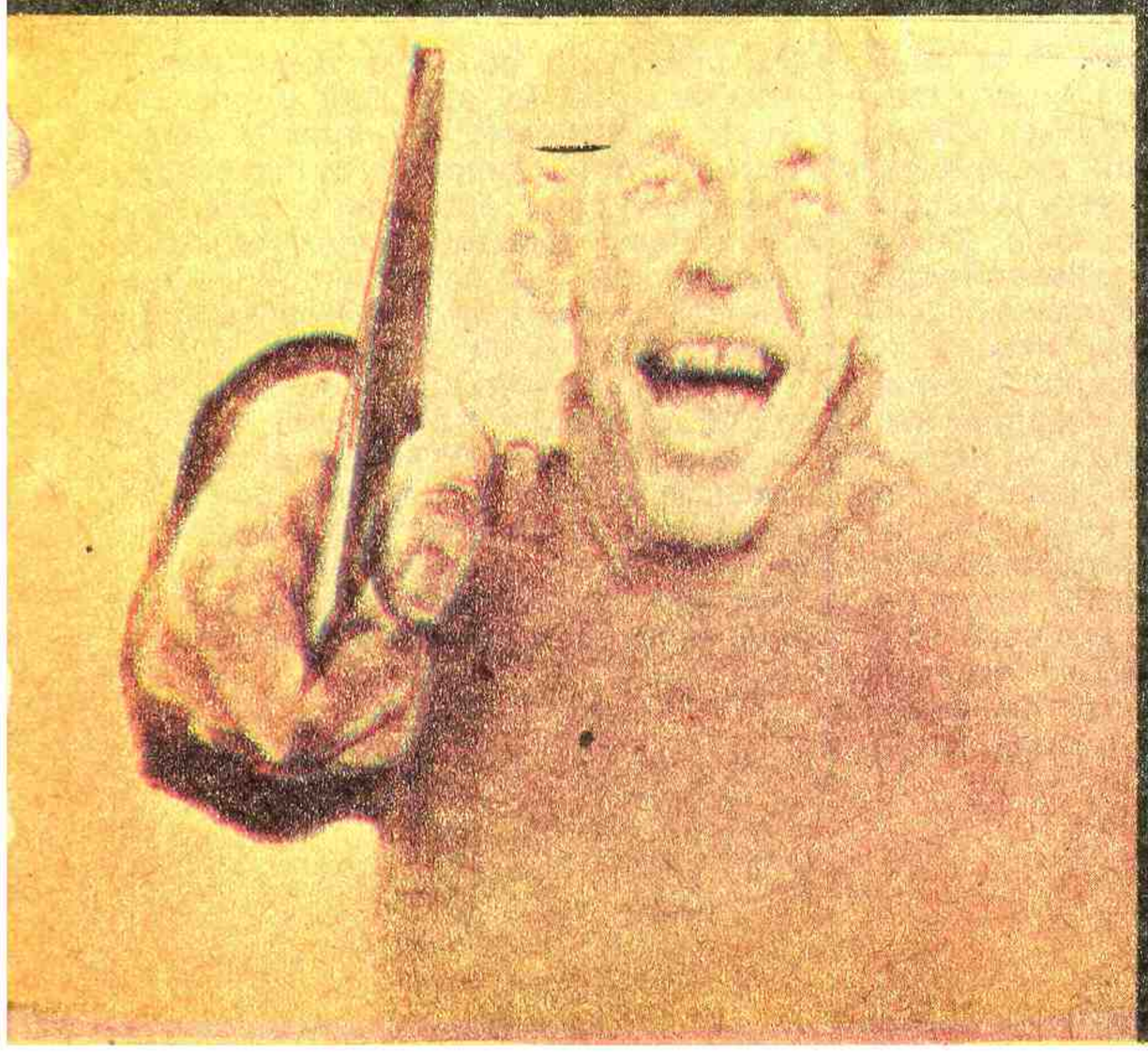
O lume feerică în dialog cu calculatorul *(Baladă pentru o mărgică albastră* **de Luminiţa Cazacu)**

senul direct pe peliculă, curentul „non camera" cum îl numesc polonezii Julian şi Ryszard Antonisczak, se practică acum peste tot în lume. Mereu fascinată de progresele ştiinţei, animaţia îşi caută de la o vreme mijloce novatoare în cîmpul informaticii.

Fascinaţia calculatorului

Străvechiul vis al animatorului de a zămisli lumi mirifice îşi îndreaptă spe-

Un regizor care a tăiat cu un singur film cîteva... noduri gordiene (Zoltan Szilagyi autorul azi celebrului *Nodul gordian)*



Conflict cu alter ego *(Exodul spre lumină* **de Sabin Bălaşa)**

Din anii '60 orice desen, orice pictură se putea anima. (*Planeta sălbatică* de René Lalouse după desenele lui Topor animate în studiourile cehoslovace)

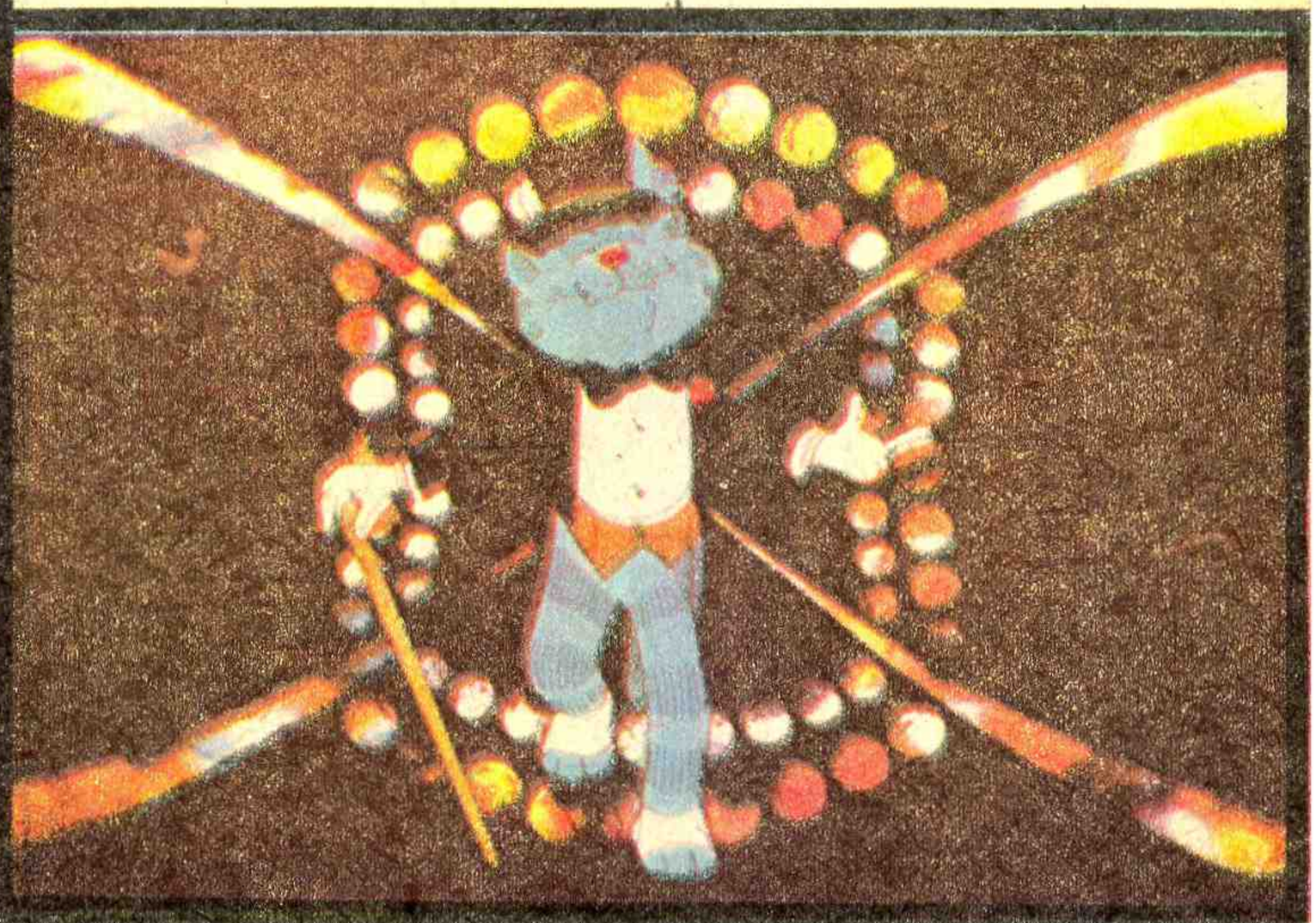
Un paradox: arta numerotată cu opt, s-a născut înaintea artei a şaptea!

Halas a fost premiat la festivalurile internaţionale de la Varna şi Zagreb. Există la ora actuală o mare cerere a pieţii pentru animaţia electronică. APPLE 11, TRS-80 sau PET sînt numele unor micro-calculatoare japoneze cu ajutorul cărora studiourile nipone bat recordurile mondiale de productivitate în materie de serial, furnizînd cam 600 de episoade de jumătate de oră pe an! Dacă avantajele

Un pas în viitor

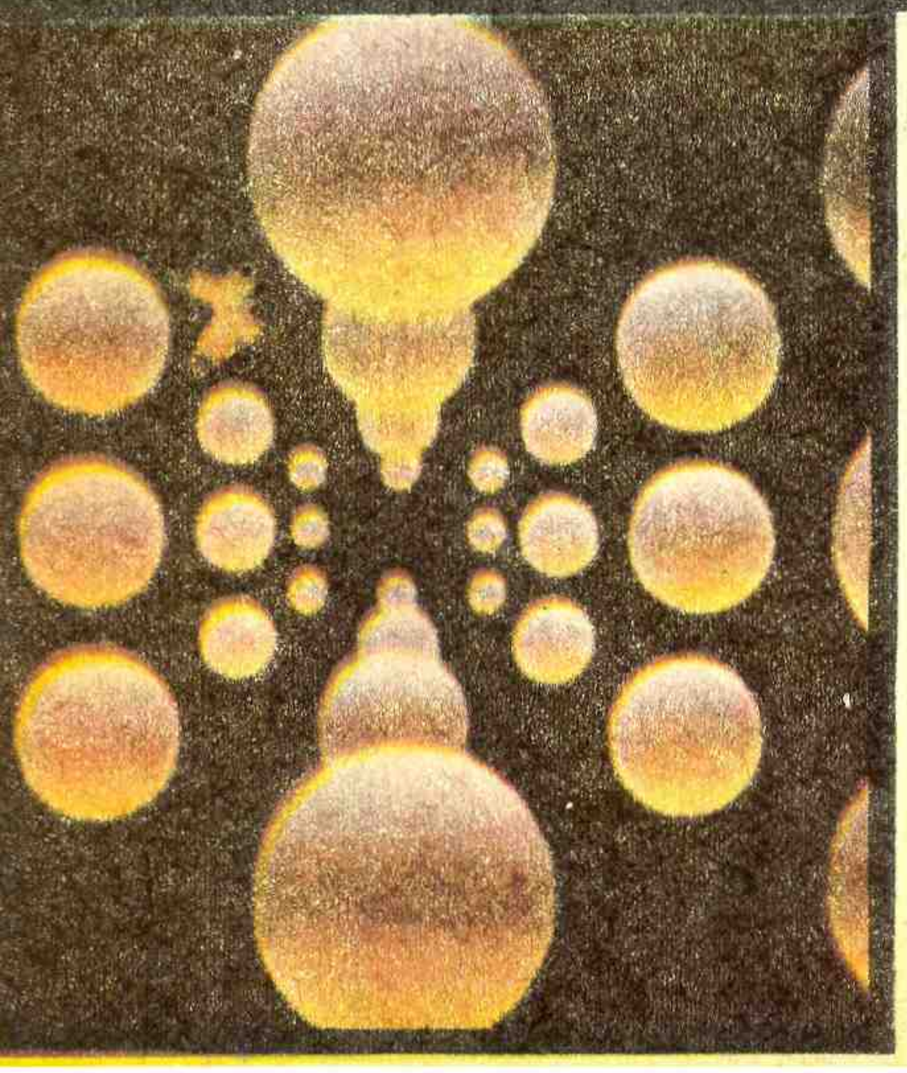
În nuvela ştiinţifico-fantastică intitulată **Stepa,** Ray Bradbury includea un episod tulburător, în care un copil pătrunde într-o încăpere special programată pentru materializarea gîndurilor într-un spaţiu tridimensional. El putea vedea aici animale sălbatice mişunînd printre tufişuri sau cum Alice părăseşte ţara minunilor. Această „ficţiune ştiinţifică" a devenit astăzi aproape realitate. Ea a căpătat contur datorită savantului Dennis Gabor, cîştigătorul unui premiu „Nobel" (1971) pentru descoperirea principiului holografiei. Dezintegrînd şi reasamblînd particulele luminii, holograma este o formă revoluţionară a fotografiei. Ambiţia sa: tridimensionalitatea. Fragmentarea şi resintetizarea culorilor curcubeului generează efecte magice indescriptibile, de care animatorii s-au simţit numaidecît atraşi. „A şaptea bis", sau mai bine zis „arta a 8-a", arta mirificului, a văzut imediat în acest fenomen un fabu-

ranţele înspre calculator. Animaţia informatizată poate obţine o mulţime de efecte: vibraţii, pivotări, zboruri, pîlpîiri, spiralări, străluciri. Magia unor asemenea transformisme tentează pe orice realizator. Nu arareori însă s-au obţinut cu aceste uriaşe posibilităţi rezultate kitsch. Întru totul partizan al echipamentului electronic, regizorul britanic John Halas pledează pentru încredinţarea noilor tehnologii pe mîna artiştilor stăpîni pe o grafică de calitate. Condamnînd folosirea acestor procedee pentru realizarea în serie a unor jocuri video, el teoretizează „animaţia ajutată de calculator". Creaţia lui din ultima vreme dovedeşte avantajele colaborării dintre ingeniozitatea animatorului şi competenţa tehnică a maşinii. **Autoban** (1981) şi **Dilema** (1982) sînt filme de mare spectacol, dar şi cu dense înţelesuri filosofice, pentru care John



Drumul de mijloc între desenul însufleţit şi desenul grafic (*Fritz cotoiul* de Ralph Bakshi)

Marele salt de la animaţia figurativă la cea nonfigurativă (*Sfere* de Norman McLaren)

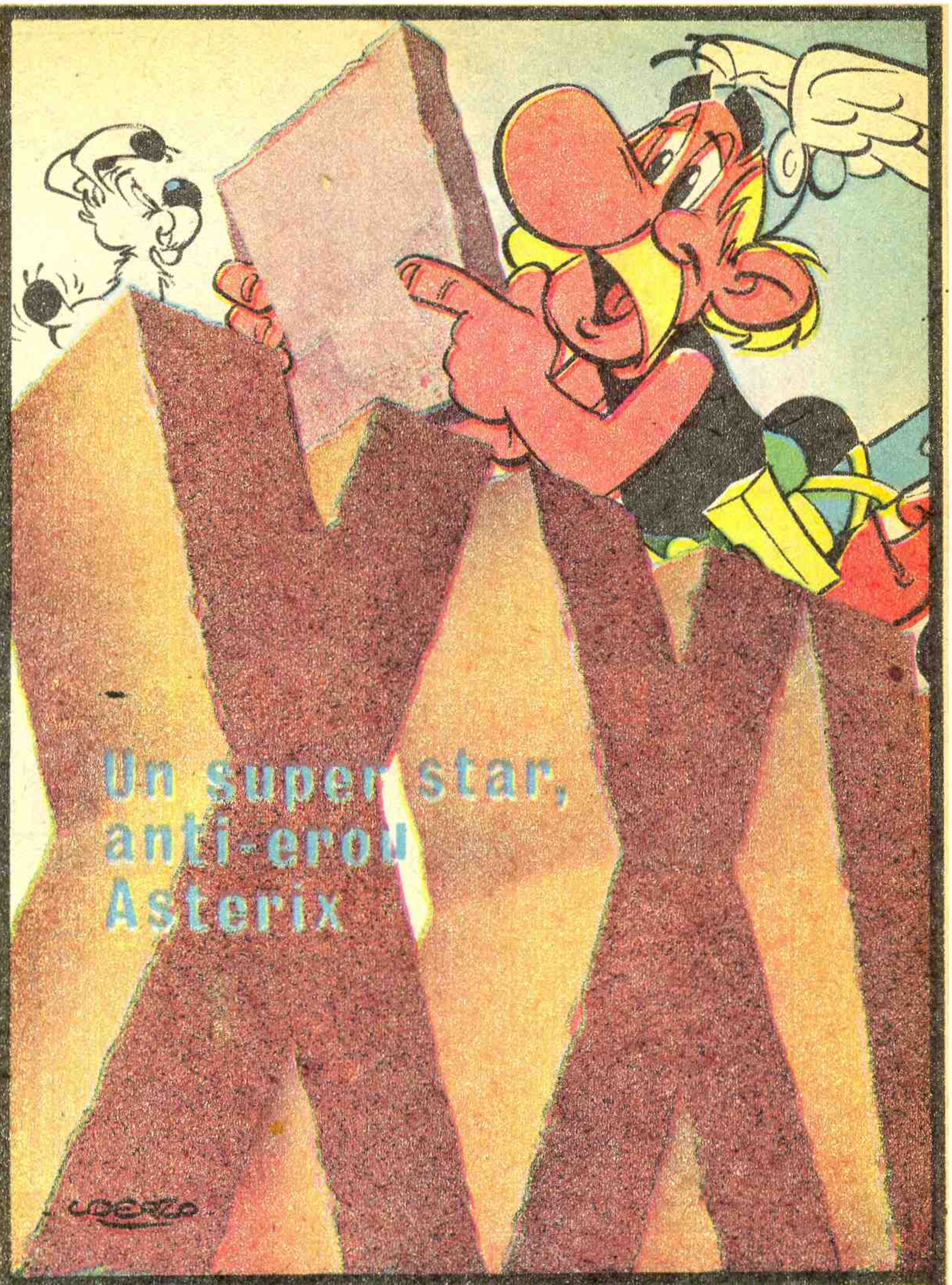


economice sînt evidente, nu se poate spune că asemenea realizări marchează un progres estetic. Cineva semnala chiar pericolul ca animaţia informatizată să se limiteze la funcţia elaborării de efecte speciale. Trucajele uluitoare din **2001 odiseea spaţiului** sau din **Războiul stelelor** sînt obţinute în cea mai mare măsură cu aceste mijloace. Dar impactul informaticii cu arta a opta nu înseamnă neapărat uniformitate stilistică. O demonstrează unele filme cu autentic fior poetic, printre care se poate cita atasanta **Baladă pentru mărgica albastră** (1983) de Luminiţa Cazacu, prima peliculă românească ce apelează şi la posibilităţile ordinatorului. Fascinaţia computerului a fost însă de curînd eclipsată de o altă invenţie, holograma animată.

los instrument de lucru. Experimentele de acest fel sînt încă puţine şi foarte costisitoare. S-a înfiinţat deja la New York „Compania de filme holografice" care, sub conducerea lui John Perry, testează diverse tehnici. Spectacolele cu holograme animate stîrnesc aceeaşi curiozitate ca „teatrul optic" al lui Emile Reynaud.

Ne aflăm oare în pragul unei noi revoluţii cinematografice? S-ar putea naşte o „artă a noua"? Puţin probabil. Ceea ce se poate spune însă cu siguranţă este că animaţia şi-a conservat în acest secol de existenţă un tineresc elan de inventivitate şi un admirabil curaj de a cerceta căi nebătătorite.

Dana DUMA



O vedetă care nu face riduri pe măsură ce îmbătrînește: Asterix! eroul cunoscutelor benzi desenate

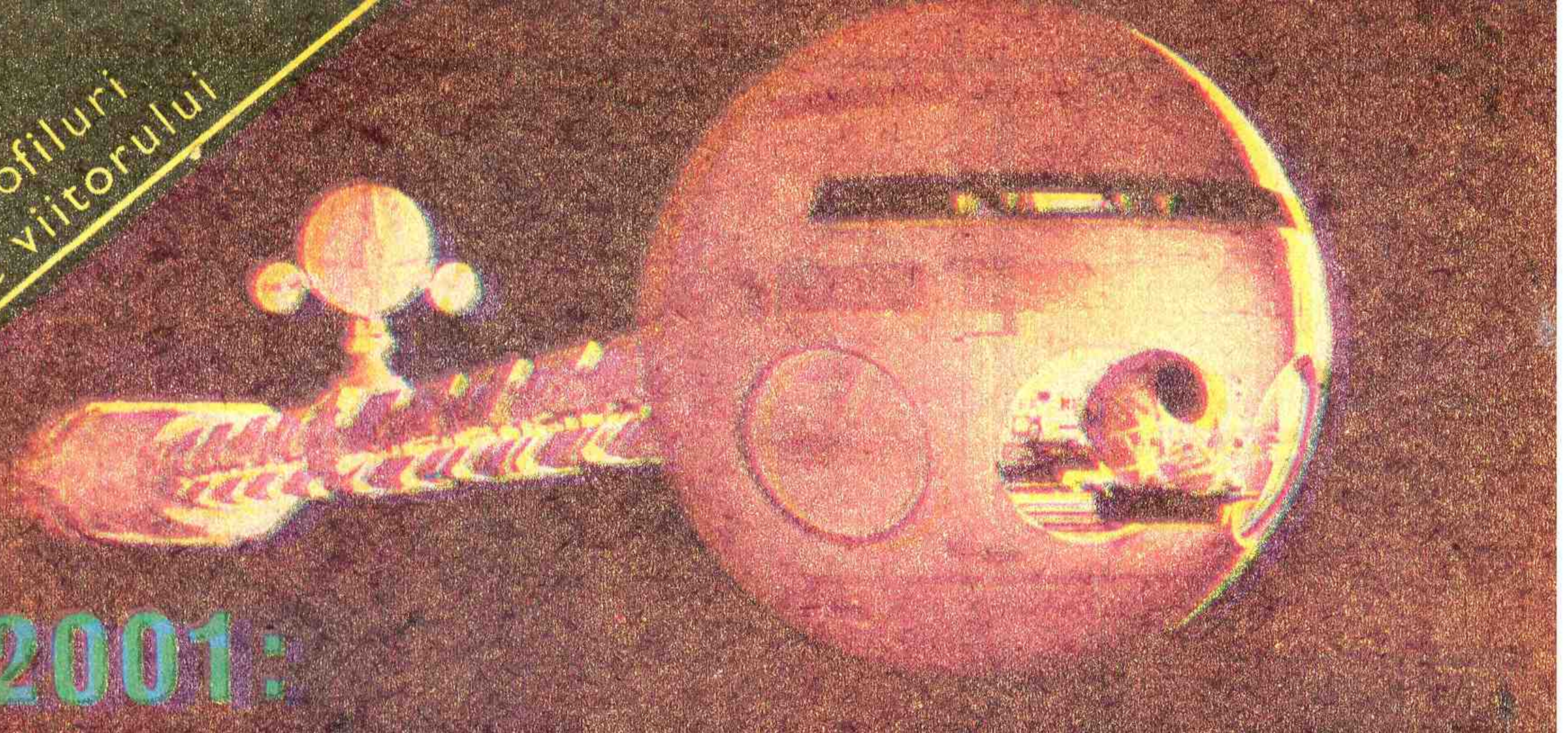
A împlinit 25 de ani în octombrie trecut. E mic de stat, rotofei, cu un cap mare din care se văd mai mult nasul și o mustață galbenă cu vîrfurile lăsate în jos. Curajul, inteligența și optimismul cu care iese din orice situație l-au făcut simpatic tuturor francezilor care-l numesc „Star național". În palmaresul lui: 27 de albume apărute într-un tiraj de 150 de milioane de exemplare, răspîndite în lumea întreagă. Numele său: Asterix.

„În 1959 — povestește Albert Uderzo — lucram cu René Goscinny pentru săptămînalul **Pilote.** În vremea aceea erau la modă „comics"-urile americane și super-eroii lor. Ni se ceruse să creăm personaje tipic franceze. Prima noastră idee a fost „Roman de Renart". Am abandonat însă repede acest proiect și ne-am cufundat în istoria Franței. Perioada războaielor galice și a ocupației romane ne-a atras în mod deosebit. Nu ne gîndeam la început că micuțul personaj Asterix ar putea avea un asemenea succes. Eram hotărîți să ne oprim cu această bandă desenată în momentul în care nu ne-am mai fi amuzat. René nu mai e printre noi, dar eu continui să mă amuz."

Nu numai Asterix este azi celebru ci și Obelix, tăietorul de menhire, dotat cu o forță excepțională (a căzut într-o oală cu loțiune magică atunci cînd era mic!); îndrăgostit, gurmand, calcă mereu în strachini, el este cel mai fidel prieten al lui Asterix. Idefix, este cîinele lor. Albert Uderzo: „În scenariu, Goscinny scrisese doar atît — „un cățel așteaptă în fața unei cîrnățării". Acest cățel mi-a plăcut și cum sînt încăpățînat, l-am desenat mereu pe urmele celor doi. Micuț fiind, nimeni nu-l băga în seamă. La sfîrșit Obelix se întorcea și-l mîngîia. Idefix a devenit din acel moment un gag vizual suplimentar. Mai tîrziu ne-am dat seama că era un cîine ecologist, urla de disperare cînd se tăia un copac."

Vercingetorix, cunoscutul șef al galilor, a stat la originea gagurilor numeroase de nume: Abraracourcix, Agecannonix, Assurancetorix. Anti-erou declarat, Asterix cu toți prietenii lui locuiește în Armorique, un sătuleț care rezistă invaziei romane datorită loțiunii magice a unui druid. Locuitorii satului nu vor decît un singur lucru: să fie lăsați în pace. Uniți mereu pentru a face față adversarului, în ciuda certurilor dintre ei, se reîmpacă întotdeauna cu prilejul unui fastuos banchet.

În 1977, la moartea lui Goscinny, coechipierul său Uderzo s-a trezit singur cu un Asterix în lacrimi: „Vroiam să abandonez totul, Asterix era creația a doi oameni, plecarea unuia dintre ei îl lăsase infirm. Cititorii, în special cei adulți, sînt cei care m-au determinat să continui. Lucrez exact ca înainte, mai întîi textul, apoi desenele. Scriu ca și cînd René ar fi lîngă mine. Cel mai greu lucru este să găsesc de fiecare dată o idee interesantă. Soția și fiica mea sînt cei mai buni critici. Ajutorul lor îmi este indispensabil, mai ales că sînt daltonist!" ■



2001: să nu tragem cu alice în elefanți

De-a lungul celor nouă decenii ale existenței sale, cinematograful a zămislit destule opere pătrunse de duhul anticipației. O cinematecă ideală n-ar putea omite **Călătoria în Lună** a lui Georges Méliès, feerie înnobilată de speranța zborului cosmic, **Metropolis** de Fritz Lang, monumentală anti-utopie edulcorată de un final naiv, filmul lui William Cameron Menzies, **Lucrurile care vor fi,** vibrînd de patima vizionară a scenaristului H.G. Wells, **Planeta interzisă** a lui Fred Mc Leod Wilcox, parabolă a primejdiei divorțului dintre progresul tehnologic și cel moral... Nici una dintre aceste reușite notabile nu a stîrnit însă avalanșa de comentarii și controverse declanșată de **2001 — Odiseea spațială**. Pentru a înțelege un fenomen să începem prin a aminti ce se petrece pe ecran.

● Jos subiectul!
● Cartoane decupate compun o muzică vizuală
● O floare se transformă într-o balerină...
● Dintr-o pată de culoare răsare un elefant...

Rivalitatea dintre cosmonauți și roboți

Acțiunea primei părți a filmului este situată în trecutul îndepărtat. O ceată de maimuțe antropoide rătăcește în căutarea hranei, războindu-se cu o altă ceată pentru stăpînirea unui ochi de apă. Într-o dimineață, aceste făpturi lipsite de scînteia inteligenței descoperă, printre stînci, un monolit negru paralelipipedic, apărut nu se știe cum și de unde. Ele se apropie, îi dau tîrcoale și una are chiar curajul de a-l atinge. O vedem apoi mînuind un os ca pe o armă și asigurînd astfel supremația cetei sale asupra celorlalte. Osul e aruncat în văzduh, din ce în ce mai sus, transformîndu-se într-o navetă spațială. Ne aflăm în anul 2001 și Omul a cucerit spațiul periterestru, instalîndu-se pe Lună unde, recent, în zona bazei Clavius, a fost descoperit un monolit negru îngropat cu milioane de ani în urmă. Cînd unul dintre savanții veniți să-l cerceteze îl atinge, monolitul emite un foarte puternic semnal radio. O trecere rapidă și pe ecran apare imensa cosmonavă „Discovery", îndreptîndu-se către Jupiter. Expediția este alcătuită din comandantul David Bowman, adjunctul său Frank Poole și trei membri ai echipajului, aceștia din urmă fiind închiși în sarcofagele hibernării artificiale. Un rol hotărîtor pentru reușita misiunii îi revine lui Hal 9000, creierul și sistemul nervos central al cosmonavei. Computerele din seria 9000 sînt teoretic și practic infailibile, dar Hal prevede o avarie în temeiul depistării unei defecțiuni inexistente. Și cînd cosmonauții decid să-i anuleze funcțiile cerebrale superioare, pentru a preveni erori mai primejdioase, Hal, care le-a urmărit discuția după mișcările buzelor, îl ucide pe Poole, aflat într-o misiune extra-vehiculară. Bowman recuperează cadavrul. Hal întrerupe funcționarea sistemului de asigurare a funcțiilor vitale ale celor supuși hibernoterapiei și refuză să deschidă sabordul, pentru ca Bowman să poată reintra în cosmonavă. Comandantul izbutește totuși printr-o manevră disperată și deconectează memoria computerului, ceea ce declanșează o înregistrare video efectuată înaintea plecării expediției. Aflăm astfel, împreună cu Bowman, că semnalul radio emis de monolitul de pe Lună era dirijat spre Jupiter. Din rațiuni de securitate, doar Hal era la curent cu existența monolitului și a semnalului, dovezi certe ale existenței unei inteligențe extraterestre... În sfîrșit, „Discovery" ajunge în vecinătatea lui Jupiter. Bowman iese din cosmonavă într-o capsulă și vede un monolit negru rotindu-se în spațiu. Cînd se apropie, este absorbit într-un fantastic tunel de imagini și de culori, o lungă secvență psihedelică, la capătul căreia ajunge într-o cameră mobilată somptuos, unde viața lui se desfășoară într-un ritm accelerat. Bowman moare, privind monolitul negru ivit la picioarele patului și renaște într-un embrion super-uman care privește Pămîntul cu ochii larg deschiși.

Realitatea face publicitate filmului

„Hazardul", ajutat cu discreție de departamentul de publicitate al Companiei Metro-Goldwyn-Mayer, a făcut ca premierele succesive ale filmului realizat de Stanley Kubrick, după un scenariu scris de el în colaborare cu Arthur C. Clarke, să coincidă cu momente de vîrf ale pătrunderii în Cosmos. În dimineața lansării new-yorkeze, „Apollo-6" urma să decoleze de la Cape Canaveral. În perioada prezentării filmului la Festivalul cinematografic de la Moscova, „Apollo 11" și „Luna 15" realizau memorabilele lor isprăvi selenare. Iar premierea europeană a avut loc în august 1968, la Viena, în timpul desfășurării lucrărilor Conferinței Națiunilor Unite pentru exploatarea și utilizarea pașnică a spațiului extraatmosferic. Ca ziarist acreditat la Conferință, mi s-a oferit o invitație și posibilitatea de a lua un interviu lui Arthur C. Clarke, unul dintre cei mai prestigioși autori de science fiction ai epocii noastre. Reproduc pasajele care ne interesează din interviul apărut în Almanahul „Cinema" 1970:

„— Vă mărturisesc că, dincolo de emoția artistică pe care am încercat-o (...) am avut tot timpul și senzația unei depline veridicități.

— Poate pentru că tehnica spațială prezentată în film va fi cu siguranță realizată. Nu știu dacă asta se va întîmpla exact în anul 2001. Dar omul va construi stațiuni spațiale, orașe pe Lună, cosmonave capabile să ajungă pînă în preajma lui Jupiter...

.....

— (...) îmi amintesc ce spuneați într-una din cărțile dumneavoastră: «Viitorul este mult mai fantastic decît tot ce ne putem imagina». Dacă ar fi, totuși, să indicați evenimentul cel mai important al deceniilor următoare...

— Fără îndoială, contactul cu extratereștrii.

— În carte — e vorba de **Profiluri ale viitorului** — situați acest contact între 2030 și 2040. În film...

— E un lucru care s-ar putea întîmpla și săptămîna viitoare, dar și peste o mie de ani. Important este că se va întîmpla. Tocmai de aceea, în întreaga perioadă a pregătirii și realizării filmului, Kubrick și cu mine nu ne-am abătut de la intenția originală.

— Și anume?

— Să înfățișăm reacțiile umane în fața descoperirii existenței unei rațiuni superioare.

— ... și invizibile...

— E mai bine să lași inimaginabilul să fie imaginat de spectatori. După cum e mai înțelept să nu încerci să dai un răspuns tuturor problemelor pe care le ridici într-o operă de artă. Foarte mulți oameni au căutat și au găsit alte interpretări ale anumitor secvențe, dintre care unele la fel de valabile ca și ale noastre.

— De pildă?

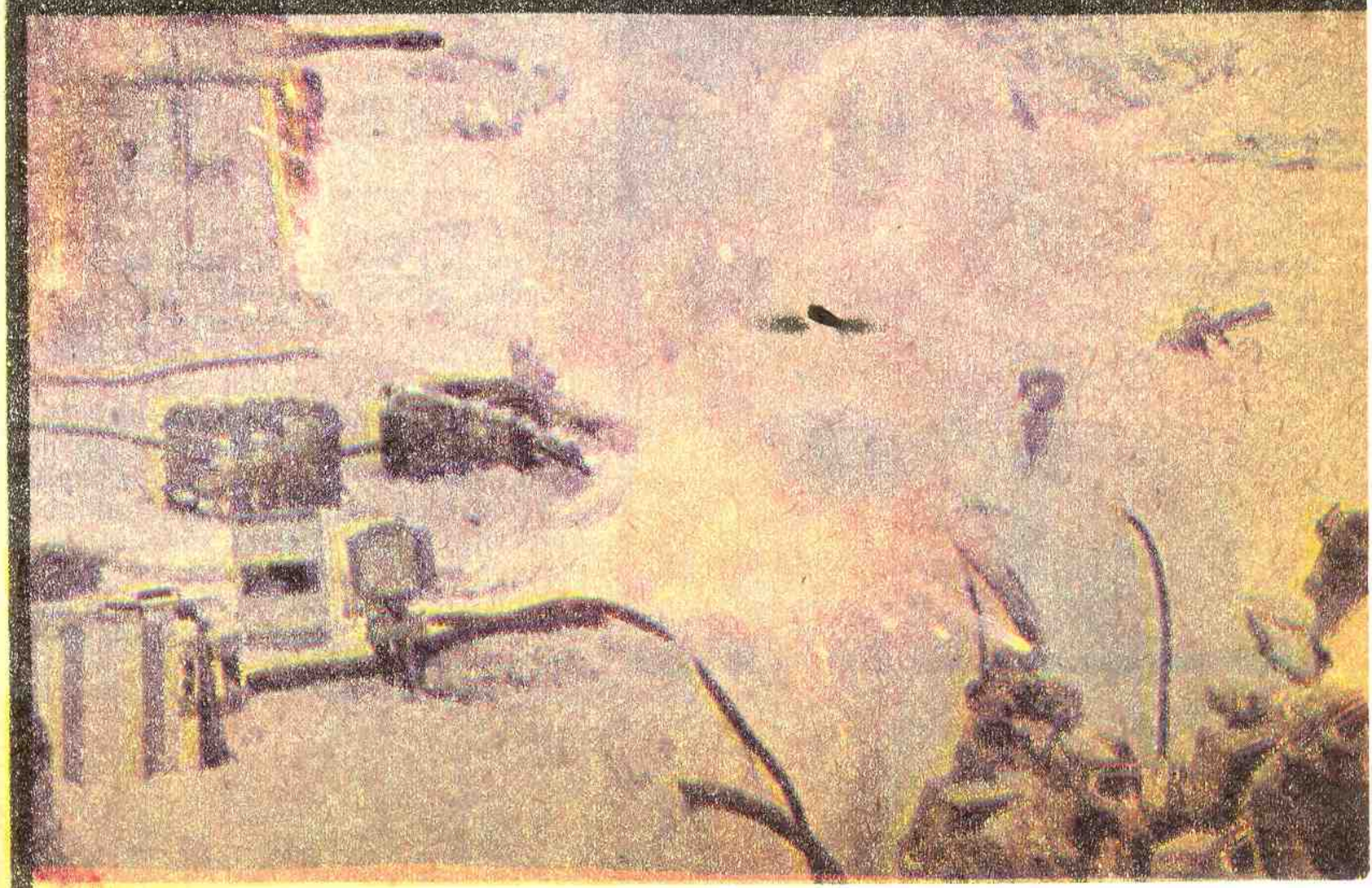
— Filmul arată, la început, maimuțele care devin oameni, iar la sfîrșit — desigur într-o manieră simbolică — ceea ce va deveni omul, ceea ce trebuie să devină dacă vrea să fie la înălțimea erei cosmice. După părerea mea, e o fantezie de tip realist. Căci eu cred în evoluție și în progres — și tocmai aceasta este tema filozofică a filmului."

Computerul folosește o strategie umană

În lumina acestor explicații, filmul dobîndește o limpezime pe care e departe de a o demonstra pe ecran. De vină este și structura sa fragmentară: avem de-a face, de fapt, cu trei filme diferite, „care ar fi putut fi realizate de trei autori diferiți, atît de puține lucruri au în comun, ca tematică și tehnică". Între prima parte, cu aerul ei de documentar animalier supra-dimensionat, inventarul de miracole tehnologice ale anului 2001 și imaginile absconse din final nu există, într-adevăr, decît o legătură simbolică: monolitul negru care slujește drept catalizator al trecerii spre un alt stadiu de dezvoltare.

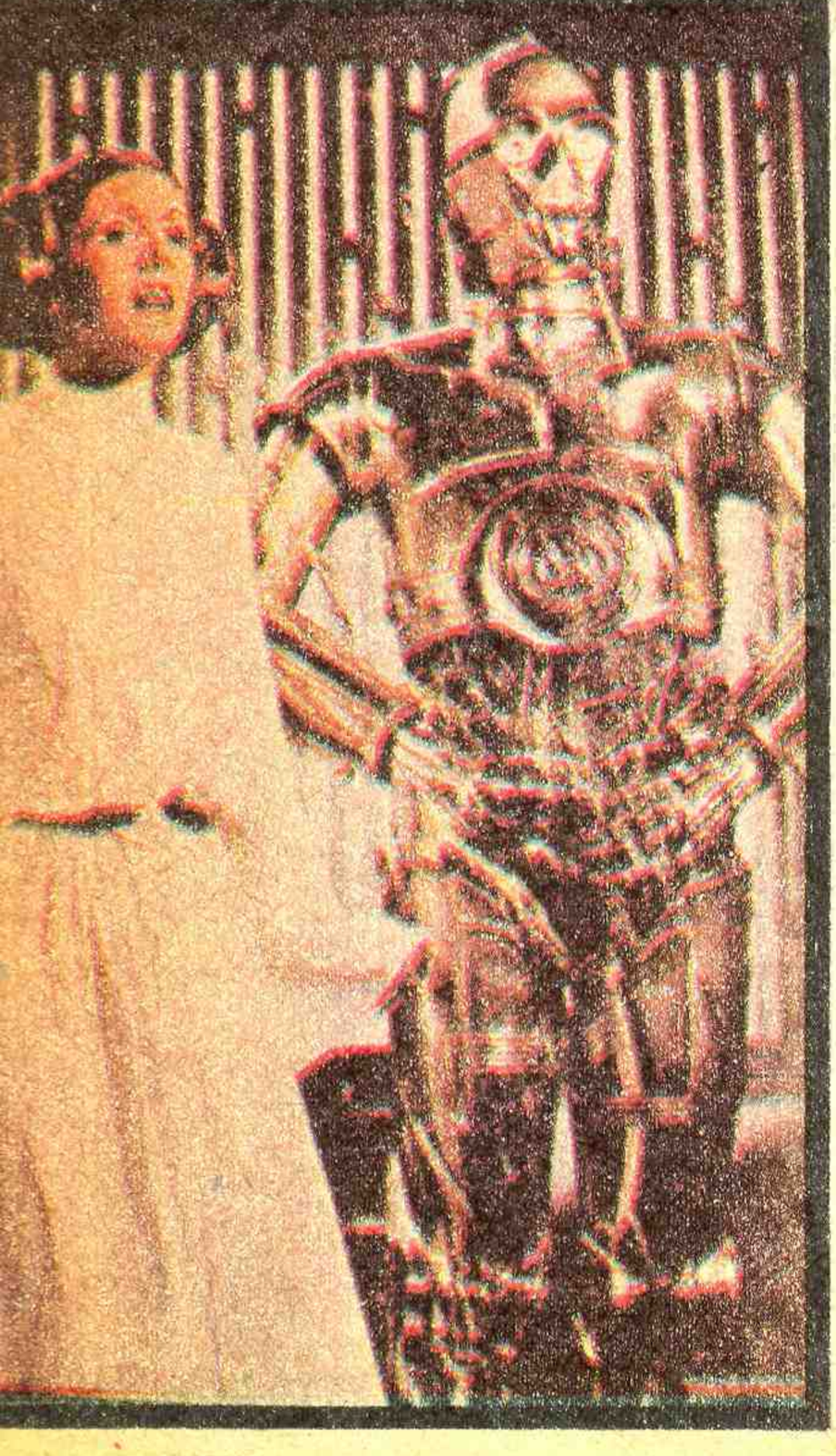
În povestirea din 1950 a lui Clarke, **Sentinela** — punctul de plecare al scenariului — rolul piramidei găsite pe Lună era mai modest. Autorul își imagina că emisarii unei civilizații extraterestre avansate au instalat-o acolo, înconjurînd-o cu un cîmp de forță care nu poate fi străpuns decît cu ajutorul energiei atomice. În momentul anihilării acestui cîmp protector, piramida încetează să mai emită semnalele captate undeva, pe o planetă îndepărtată. Și locuitorii planetei află astfel că pămîntenii au devenit demni de atenție. „Poate că ei vor să ajute civilizația noastră aflată la vîrsta copilăriei, spune povestitorul. Dar trebuie să fie foarte, foarte bătrîni și bătrînii sînt adesea nesăbuit de geloși față de cei tineri." Îndoiala cu privire

La 10.000 de km distanță doi regizori au aceeași intuiție a spațiilor intergalactice *Hyperion* — 1978 de Mircea Veroiu și *Imperiul contra atacă* — 1980 George Lucas



Spaţiul, timpul şi omul în viziuni imaginare şi speculaţii filozofice avînd ca punct de sprijin o ipoteză ştiinţifică

Cine şi-ar fi închipuit că paşnicul Om de tinichea din *Vrăjitorul din Oz*... ...va deveni, peste cîteva decenii, explorator intergalactic? *(Războiul stelelor)*



la natura contactului cosmic exprimată în povestire se transformă, în film, în certitudinea intervenţiei benefice în evoluţia umanităţii.

Dacă, aşa cum afirma Clarke, el şi Kubrick au urmărit, într-adevăr, să înfăţişeze reacţiile umane în faţa descoperirii existenţei unei raţiuni superioare, intenţia nu a fost realizată. Cercetătorii de la baza lunară şi cei doi cosmonauţi nu sînt decît nişte obiecte în universul funcţional şi steril pe care-l populează cu glacială eficienţă. Singura reacţie într-un fel emoţională şi credibilă este aceea a lui Hal, a cărui dereglare paranoică se datorează faptului că i-a fost încredinţat în exclusivitate secretul misiunii. Iată un schimb de replici edificator, în care computerul foloseşte o strategie „umană" pentru a vorbi despre ceea ce îl „obsedează" şi a afla dacă interlocutorul său, comandantul David Bowman, cunoaşte acest secret:

„Hal: Bună seara, David.
David: Ce mai faci, Hal?
Hal: Foarte bine — dar tu?
David: La fel.
Hal: Ai mai lucrat ceva?
David: Da, un portret.
Hal: Pot să-l văd?
David: Sigur.
Hal: Excelentă realizare, David. Mi se pare că ai progresat. Poţi să-l apropii puţin?
David: Sigur.
Hal: E doctorul Hunter, nu-i aşa?... Apropo... te superi dacă-ţi pun o întrebare cu caracter personal?
David: Nu, de loc.
Hal: Iartă-mă că sînt atît de curios, dar în ultimele săptămîni m-am întrebat dacă te-ai mai gîndit la această misiune.
David: Cum anume?
Hal: E cam greu de explicat... poate că proiectez asupra ta propria mea preocupare; n-am reuşit să mă eliberez cu totul de bănuiala că în această misiune ar exista lucruri extrem de ciudate... sînt sigur că ai să recunoşti că e ceva adevărat în ceea ce spun...
David: Nu-i uşor de răspuns...
Hal: Nu te deranjează faptul că vorbim despre asta?
David: Deloc.
Hal: Nimeni n-ar fi putut să nesocotească zvonurile stranii care circulau înaintea plecării noastre... zvonuri despre ceva care a fost descoperit pe Lună. Eu nu le-am dat prea mare importanţă, dar, ţinînd seama de alte lucruri care s-au petrecut ulterior, mi-e greu să mi le scot din cap. De pildă, secretul de nepătruns în legătură cu pregătirile noastre şi detaliul melodramatic al instalării la bord a lui Hunter, Kimbull şi Kaminski în stare de hibernare, după patru luni de instruire separată...

David: Hm... pregăteşti un raport psihologic asupra echipajului?
Hal: Da. Iartă-mă, ştiu că pare o prostie... aşteaptă o clipă... o clipă... tocmai am descoperit o defecţiune la elementul AE — 35; va înceta să funcţioneze, sută la sută, peste şaptezeci şi două de ore".

În 139 de minute de proiecţie, numai 40 minute de dialog

Încheind traducerea acestui dialog, am avut o mică revelaţie: descoperirea defecţiunii inexistente nu se datorează unei erori a computerului, cum susţin numeroasele surse consultate; Hal îşi dă pur şi simplu seama că a mers prea departe şi „inventează" avaria ca o diversiune menită să abată atenţia lui David de la discuţia compromiţătoare. Iar atunci cînd verificările efectuate la bordul lui „Discovery" şi în simulatorul de zbor de pe Terra depistează „eroarea", iar cosmonauţii vor să-i anuleze posibilitatea de a lua decizii, Hal decide să se debaraseze de echipaj, fiind convins că numai el poate asigura succesul misiunii.

Discuţia cu David, ca şi celelalte intervenţii ale computerului demonstrează şi ele complexitatea lui superioară celei a personajelor umane. De altfel, de-a lungul întregului film, dialogul este foarte redus ca întindere şi de o surprinzătoare lipsă de profunzime şi de expresivitate, îndreptăţind observaţii ca acestea: „... de vreme ce personajele vorbesc atît de rar, cînd deschid gura pare firesc să aştepţi să spună ceva semnificativ, ceva neştiut, ceva important sau bogat în informaţii. Tăcerea personajelor creează o aşteptare înfrigurată a momentului cînd, în sfîrşit, buzele li se vor dezlipi, dar ceea ce auzim este firav, sărac, incomplet, născut mort." Să fie vorba despre o paupertate deliberată? Clive James pare să împărtăşească acest punct de vedere: „Nu numai că lirismul verbal nu poate să spere să concureze cu lirismul vizual (o recunoaştere foarte înţeleaptă a cineastului); filmul se referă la o epocă în care lirismul verbal a încetat să mai **încerce** să concureze. Competiţia nu mai există. Poate că procesul începe o dată cu selecţia specifică a unor oameni lipsiţi de emoţii pentru proiectele spaţiale, dar Kubrick sugerează că aceasta va deveni curînd o schimbare cu caracter general" (Id.) Din fericire pentru viitorul previzibil, această interpretare se întemeiază pe o premiză inexactă. Cosmonauţii — am stat de vorbă cu Alexei Leonov la Viena (1968) şi Poznań (1976), cu Charles Conrad Jr., Richard Gordon şi Alan Bean la Bucureşti (1970), cu Dumitru Prunariu la Sibiu (1983) —

nu sînt deloc lipsiți de emoții, dar învață să și le stăpînească în timpul efectuării misiunii, ceea ce este cu totul altceva. Ei au umor, spontaneitate, uneori talent: picturile pe teme cosmice ale lui Leonov se bucură de aprecierea publicului și a specialiștilor.

Acuzațiile aduse filmului sînt sintetizate într-o cronică din „Vogue" a lui Arthur Schlesinger, Jr.: „E pretențios din punct de vedere etic, neclar din punct de vedere intelectual și excesiv de lung. Sensul final este prea intim, prea profund sau poate prea superficial pentru a fi înțeles imediat." Am văzut că Arthur C. Clarke încearcă să lumineze acest sens, vorbind despre evoluție și progres ca temă filozofică a filmului. De altfel, ambiguitatea unor secvențe este programatică și explicațiile ar fi slăbit impactul asupra privitorilor. Răspunzînd unei întrebări despre „mesajul metafizic al lui 2001", Stanley Kubrick declara, într-un interviu: „Nu e un mesaj pe care să fi intenționat vreodată să-l transmit prin cuvinte. **2001** este o experiență nonverbală; în cele două ore și nouăsprezece minute de

Simbolic, un vals de Strauss a fost ales să însoțească nava spațială 2001

film, există doar ceva mai puțin de patruzeci de minute de dialog. Am încercat să creez o experiență **vizuală**, care să ocolească zona cuvintelor și să pătrundă direct în subconștient cu conținutul ei emoțional și filozofic".

18 luni consacrate efectelor speciale

Putem fi sau nu de acord cu tentativa teoretică a lui Kubrick, dar trebuie să recunoaștem că avem de-a face, într-adevăr, cu o tulburătoare experiență audiovizuală, începînd cu primele imagini ale răsăritului preistoric, însoțite de pasajul „Aurora" din poemul simfonic al lui Richard Strauss, **Așa grăi Zarathustra.** În general, modul în care a fost aleasă muzica — se spune că regizorul a ascultat peste patru sute de benzi de magnetofon — dovedește nu numai intuiție și bun gust, ci și lipsă de prejudecăți, ca în secvența navetei îndreptîndu-se spre stația spațială în sunetele **Dunării albastre.** Dar reușita se datorează în bună măsură și celor optsprezece luni consacrate efectelor speciale, cărora le-a revenit peste jumătate din bugetul total (6.500.000 dolari din 10.500.000). „Am socotit că e necesar ca fiecare efect special să fie întrutotul convingător, ceva care n-a mai fost realizat vreodată într-un film", spunea Kubrick. Rezultatul eforturilor echipei de experți conduse de Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson și Tom Howard este pur și simplu copleșitor. Perfecțiunea și magnificența viziunilor futuriste sau onirice fac din **2001 — Odiseea spațială** o culme a cinematografiei științifico-fantastice — dacă nu cumva au dreptate cei care susțin că filmul „trece de hotarele genului, constituind singur un gen aparte".

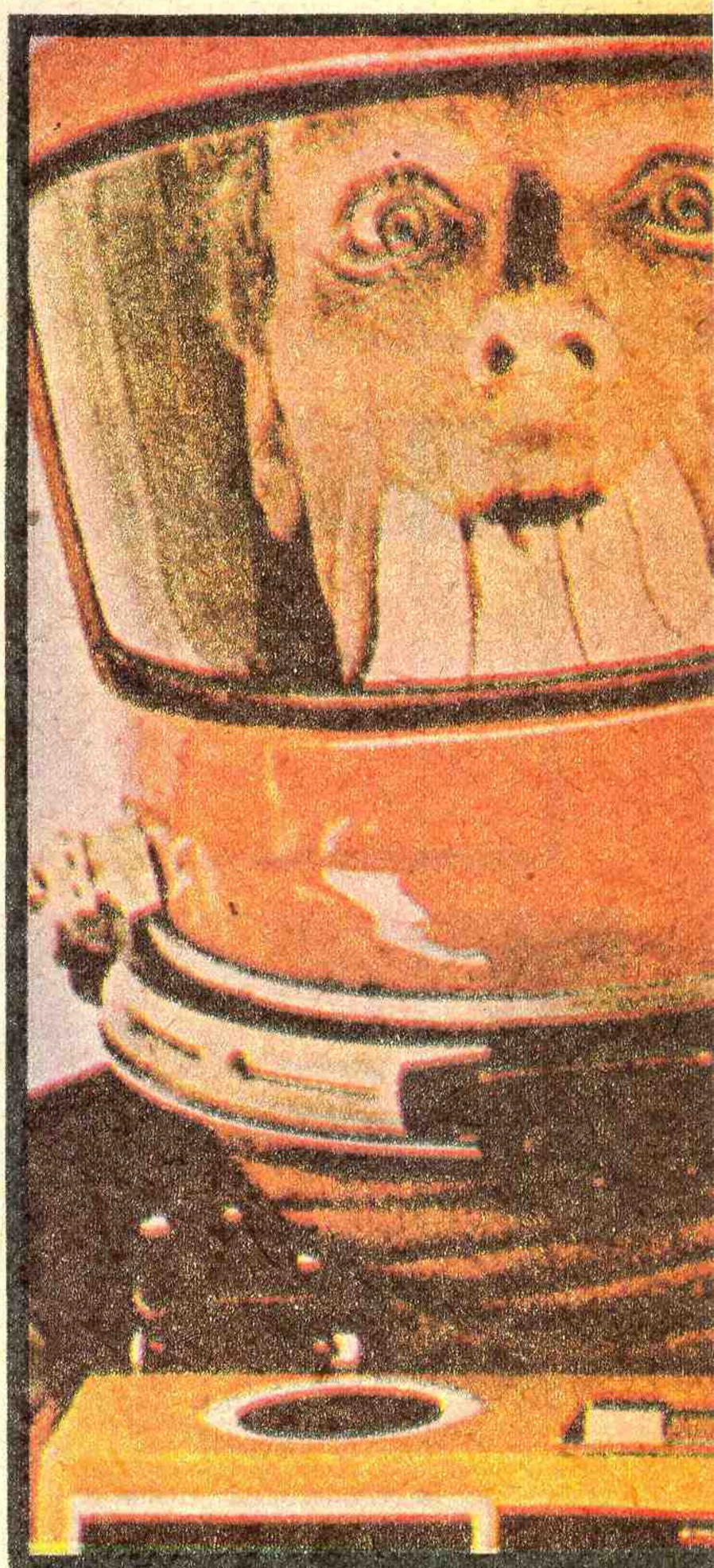
Alte fantezii spațiale

Importanța deosebită a filmului este dovedită și de faptul că el a devenit un punct de referință pentru producțiile aparținînd aceleiași familii tematice. Cînd, în 1972, Douglas Trumbull realiza **Fugă tăcută** (văzut și pe ecranele televizoarelor noastre), distribuitorii italieni îl rebotezau **2002 — a doua odisee.** Ca de obicei, opiniile specialiștilor au fost divergente sau chiar diametral opuse. „Realizat cu o fracțiune din bugetul lui **2001,** secvențele lui cu mari cosmonave navigînd tăcute prin spațiu susțin foarte bine comparația cu cele similare din filmul lui Kubrick", scrie, de pildă, Brosnan (5, p. 214). În vreme ce Jeff Rovin consideră că, dacă se efectuează o astfel de comparație **„Fugă tăcută** rămîne la ani-lumină în urmă".

La fel de tranșant se exprimă admiratorii **Războiului stelelor,** superproducția din 1977 a lui George Lucas: **„...2001 — Odiseea spațială** este, inevitabil, filmul cu care trebuie să se măsoare — și **Războiul stelelor** învinge la aproape fiecare capitol", declară Alan Frank (8, p. 78). Această sentință nu se întemeiază doar pe considerente cantitative de felul „...363 de efecte speciale față de 35 de efecte diferite utilizate de Kubrick...", mai ales că autorul ei recunoaște: „Totuși Lucas și Dykstra au față de Kubrick avantajul avansului tehnologic care s-a înregistrat de la filmarea lui **2001 — Odisee spațială** (id.). Este invocat un argument de substanță: **„...Războiul stelelor** nu îngăduie niciodată elementelor sale tehnice să-i domine pe actori, așa cum se întîmplă în **2001 — Odisee spațială".**

N-am de ce să ascund că am văzut cu plăcere **Războiul stelelor** (și **Imperiul contraatacă).** Dar punctul forte al acestor feerii moderne nu constă — și cred că nici nu-și propun asta — în performanțele actoricești. Transplantînd într-un decor futurist eternul conflict al basmelor, lupta dintre Bine și Rău, ele ne antrenează într-un vîrtej amețitor de întîmplări a căror lipsă de credibilitate poate fi trecută cu vederea, de vreme ce se petrec „cu mult, mult timp în urmă, într-o galaxie foarte, foarte îndepărtată." Recunoaștem cu nostalgie împrumuturile, uneori ostentative, din westernuri, vechi serialuri, filme de capă și spadă, filme despre cel de-al doilea război mondial, **Vrăjitorul din Oz, Albă ca zăpada,...** Ne amuză dialogul cu vădite intenții parodice. Și ne uimesc miracolele întruchipate pe ecran grație celor 363 de efecte speciale.

Cît despre inevitabila comparație cu **2001,** Lucas declara într-un interviu: „Stanley Kubrick a făcut filmul de science fiction fundamental și e foarte greu pentru cineva să facă un film mai bun, cel puțin din punctul meu de vedere. Eu n-am vrut să fac un **2001,** am vrut să fac o fantezie



Cel mai important eveniment al deceniilor următoare: Contactul cu extratereștrii? (Imaginea cosmonautului a înlocuit în inima tinerilor spectatori pe cea a cow-boy-ului)

spațială (...) La nivel tehnic, ea poate fi comparată cu **2001,** dar personal cred că **2001** este superior. **2001** a avut mai mult timp și mai mulți bani și, evident, a ieșit mai bine." Să luăm act și să nu tragem cu alice în elefanți.

Ion HOBANA

Neuitatele scurte-întîlniri
(Doamna cu cățelul
de Iosif Heifiț)

palmaresuri personale

Mari scriitori, eterni scenariști

Primele filme și-au găsit substanța dramatică în literatură. Azi, după 90 de ani de existență, cinematograful nu poate exista fără literatură. Un lucru e clar: sînt cinematografii care au știut să transforme marea literatură în mari filme.

„Întreg convoiul avea ceva extraordinar de dens, atîția oameni care se țineau strîns unul de altul, în timp ce se mișcau, nu mi-a fost dat să văd; ...în acest oraș pestriț era lucrul cel mai colorat. Zdrențele cu care le era cîrpită îmbrăcămintea străluceau în toate culorile, dar cel mai tare ieșea în evidență roșul... (...) îmi păreau nenumărat de mulți, dar dacă încerc acum să apreciez imaginea pe care o am despre ei, referindu-mă la numărul lor, nu cred că erau mai mult de treizeci sau patruzeci de oameni".

Șocantă, magnifică, această evocare a sosirii țiganilor, așa cum o întîlnim în paginile cărții de memorii a lui Canetti *Limba salvată*. Pentru cei care au memoria marcată de film, rîndurile marelui scriitor sînt irepresibil tulburătoare și prin perfecta, aproape neverosimila lor suprapunere peste o secvență din **Șatra** lui Emil Loteanu (după o scriere de Maxim Gorki). Vă amintiți acea tălăzuire umăr la umăr, ca o plutire ușoară a unei mase ce avea nevoie de o anumită compactitate pentru a nu-i fi smuls, cu totul, fragilele-i rădăcini? De bună seamă, astfel de simetrii, venind din tărîmuri diferite ale artelor, fără a putea fi întîlnite la tot pasul, nu sînt, totuși, oaze în deșert; am ales-o, însă, pe aceasta, pentru că într-un anumit fel ea dovedește, încă o dată, cît de complicate, niciodată epuizabile, sînt relațiile dintre pagina scrisă, consacrată, și ecran. Mi se pare inevitabil ca o literatură uriașă, fundamentală pentru destinul culturii umanității, cum este cea rusă, în fața căreia cineaștii nu au încercat nici o reținere (practic, nu există epocă sau scriitor reprezentativ care să nu fi stîrnit interesul filmului) odată transpusă pe ecran, să nu devină un teritoriu problematic, și prin supunere și prin rezistență.

Sine ira et studio

Precum în vechile, cunoscutele parabole cu împărțitorii de dreptate, capitolul ecranizărilor, în afara căruia ar fi imposibil să ne imaginăm cinematograful rus și sovietic, are la îndemînă un întreg arsenal de argumente la care pot apela înțelepții bunei conviețuiri dintre literatură și film, dar și vajnicii ei tăgăduitori. Este drept că cele două tabere nu dispun și, probabil, nu vor dispune niciodată de forțe egale pentru simplul motiv că scepticismul este cel ce ni se arată a avea mai puține puncte de sprijin. Desigur, s-ar putea foarte bine ca, analizînd fiecare ecranizare în parte, prin grilele unor orgolioase sisteme teoretice sau — la cealaltă extremă — proiectîndu-le într-un regim al subiectivităților încăpățînate, să impunem o măsură ce atrage după sine incertitudinea, ambiguitatea, dacă nu chiar clătinarea statuilor. De aceea, pînă la urmă, în ciuda realelor, inerentelor, uneori insurmontabilelor dificultăți ale translării dintr-un limbaj într-altul, dintr-un cod în altul, în ciuda prăpastiei dintre cuvîntul care își urmează cu credință creatorul și imaginea mereu grăbită să-l „predea", în ciuda tuturor acestora și a multor altora, cred că atitudinea față de ecranizări reflectă, nu de puține ori, dragostea noastră de literatură și de cinematograf, în general; dragostea și, deopotrivă, o anumită etică a lecturii. Cert este că, atîta timp cît există **Mama** lui Pudovkin, **Doamna cu cățelul** de Heifiț, **Stepa** de Bondarciuk, **Piesă neterminată pentru pianină mecanică** — și atîtea altele — condiția ecranizărilor se cere analizată cel puțin „sine ira et studio".

Un film „centaur"

Încă de la începuturile sale cinematograful rus a apelat la marea literatură și, dacă avem în vedere operele asupra cărora și-a îndreptat atenția, sîntem îndreptățiți să credem că regizorii vremii doreau să afirme, prin însăși îndrăzneala privirii, forța tinerei arte. În perioada dinaintea revoluției din Octombrie, Iakov Protazanov adaptase pentru ecran **Dama de pică** a lui Pușkin și **Părintele Serghei** de Tolstoi (nuvela postumă, transpusă, încă o dată, în 1978 de Igor Talankin). Se știe că același Protazanov, care tîrziu a ecranizat **Fata fără zestre** (Ostrovski) și **Al 41-lea** (B. Lavreniev) și-a propus, pentru prima dată, să aducă pe ecran epopeea tolstoiană **Război și pace.** La un an numai după apariția capodoperei eisensteiniene **Crucișătorul Potiomkin,** în 1926 deci,

Pornind de la Tolstoi o actriță suedeză și un regizor american fac să plîngă oamenii la New York și Calcutta.

Pudovkin semna „cel de al doilea manifest și cea de a doua mărturie a nașterii unei arte noi", cum numea unul dintre cei mai avizați exegeți ai operei pudovkiniene, Barhélémy Amengual, filmul realizat după romanul **Mama** de Maxim Gorki. Moment de referință în istoria artei cinematografice, judecat, uneori, în afara sursei generatoare, obiect de studiu al esteticii formaliștilor ruși (Șklovski numea filmul lui Pudovkin „centaur" pentru proporțiile, după el vinovate, de poezie și proză, în schimb va fi entuziasmat de **Mantaua** lui Kozințev și Trauberg datînd tot din epoca cinematografului mut) filmul **Mama** atingea pragul-limită al independenței creatoare a regizorului, fără a frustra cu nimic așteptările hrănite de sentimentele posesive ale iubitorilor de literatură. Așezarea lui în galeria operelor clasice nu a declanșat intimidări nici în ceea ce privește apelul la literatură, în general, și nici, în particular, la opera gorkiană care, deși atît de iubită, nu va fi niciodată țintuită tiranic în memoria cititorilor. De altfel, de la admirabila ecranizare a trilogiei de către Mark Donskoi (1938—1940:

O lectură polemică *(Cîteva zile din viața lui Oblomov* **de Nikita Mihalkov)**

Copilăria lui Gorki, La stăpîni, Universitățile mele) și **Foma Gordeev** ale aceluiași (distinse cu premii la Veneția și Locarno), la **Șatra** lui Emil Loteanu și pînă la mai noile adaptări după **Dușmanii** (în regia lui Rodion Nahapetov) ori **Vasa Jeleznova** realizată de Gleb Panfilov, această operă va furniza repetate motive de inspirație. Forța, umanitatea personajelor sale s-a verificat, încă o dată, în confruntarea cu ecranul și ar fi de-ajuns, poate, să amintim, aici, memorabilul portret al mamei întruchipat de **Vera Baranovskaia.**

Curenții subterani ai creației

Răspunzînd unor comandamente ale politicii de sistematică și susținută difuzare a culturii în cele mai largi straturi sociale, cinematograful sovietic a înregistrat, de altfel, majoritatea spectacolelor teatrale nu numai cu piesele lui Gorki, ci ale tuturor marilor scriitori ruși, rezultatul fiind acele cunoscute — și discutate, în epocă — „filme-spectacol", a căror utilitate documentară, peste timp, nu poate fi contestată. Același elan de fixare, prin toate căile, a unor momente cu rezonanță deopotrivă politică și artistică a alimentat și promptitudinea cu care cinematograful și-a adjudecat, alături de titlurile unor opere clasice,

→

Disperarea cehoviană în fața irosirii existenței *(Piesă neterminată pentru pianină mecanică* **de Nikita Mihalkov)**

pe cele ale anilor '40—'60; să notăm transpunerile lui Gherasimov după **Tînăra gardă** și, mai tîrziu, **Pe Donul liniștit,** ecranizările **Așa s-a călit oțelul, Povestea unui om adevărat** etc.

Atitudinea fundamental respectuoasă, fidelă, uneori, pînă la pioșenie față de pagina scrisă, articularea povestirii filmice în funcție de liniile tramei literare, căutarea unor echivalențe plastice, mai puțin a curenților ce străbat subteranele creației, fac ca cele mai multe dintre aceste ecranizări, extrem de numeroase, unele întrutotul onorabile, să contribuie mai puțin la destinul artei cinematografice în sine. Impactul lor socio-cultural continuă să fie prilej de studiu sau de nostalgii biografice (a se vedea minunatele amintiri ale lui Radu Cosașu despre generația hrănită cu **Așa s-a călit oțelul)** dar, așa cum se întîmplă de atîtea ori în istorie, a fost nevoie de trecerea unui timp pentru a se reînnoda bucla inițiată de Pudovkin, de Donskoi, cu alte cuvinte, pentru a se așeza între film și literatură raporturi care să îngăduie distanța, lectura

Parfumul secolului al XIX-lea (*Dragoste crudă* **de Eldar Riazanov după „Fata fără zestre")**

Din Mantaua lui Gogol au descins nu numai marii scriitori ruși ai secolului XIX, ci și mulți cineaști ai secolului XX

care să împace îndrăzneala cu respectul neparalizant. Uriașul efort al lui Serghei Bondarciuk de a transpune epopeea tolstoiană **Război și pace** era marcat de imposibilitatea evadării din carapacea epicii, din păienjenișul relațiilor țesute între personaje. Bondarciuk, ca și Gherasimov în pe **Donul liniștit** (Șolohov), Zarhi în **Orașe și ani** (Fedin), Grigori Roșal în **Calvarul** (A.N. Tolstoi), Alov și Naumov în **Fuga** (Bulgakov), Pîriev în **Frații Karamazov** (Dostoievski) s-au închinat în fața a doi zei autoputernici, fresca istorică și imaginea omului confruntat cu prefacerile timpului. De aceea, toate aceste filme, dincolo de amploarea reconstituirii unei epoci, se impun prin dimensiunile monumentale ale personajelor, interpretate de remarcabili actori: Piotr Glebov și Elina Bistrițkaia, Viaceslav Tihonov, Mihail Ulianov, Alexei Batalov. Mai prudent, Iva Pîriev, cînd își va propune să ecranizeze **Idiotul** lui Dostoievski, se va opri doar la prima parte a romanului — „Nastasia Filipovna" — pentru a putea fora, mai puțin constrîns de armătura cărții, în adîncurile tulburătoare ale eroilor măcinați de întrebări insolubile (prințul Mîșkin — Iuri Iakovlev; Nastasia — Iulia Borisova). După cum, din aceleași rațiuni, a recurs fără zgîrcenie la grăitoarele prim-planuri ale operatorului P. Pavlov. Departe de a fi operele-cheie ale artei unei epoci sau alteia, toate aceste ecranizări de proporții (cărora li se pot adăuga nenumărate altele, **Crimă și pedeapsă, Anna Karenina, Învierea, Taras Bulba)** sensibilizează conștiința spectatorului, îl determină să privească dintr-un unghi problematic raporturile dintre universul imaginilor și cel al cuvîntului. Întîlnirea încercatului Melehov cu fiul său din finalul filmului **Pe Donul liniștit,** balul Natașei Rostova, ca o primă dimineață a lumii, disperata alergare în noapte a prințului **Mîșkin,** rătăcirea eroilor din **Fuga** într-un Paris ostil, înfrigurat, sînt numai cîteva secvențe care aparțin, cu siguranță, muzeului imaginar al cinefilului.

Opere în care „nu se întîmplă nimic"

Vasta experiență a cinematografiei sovietice în materie de ecranizări, cu deosebire fenomenele decelabile în ultimele decenii, pot sluji și ca probe de foc în contrazicerea celor care exaltă epicul „obligatoriu" al filmului, văzut, mărginit și deformat, ca o „artă a acțiunii". Carcasa epică este mai degrabă derutantă, inhibantă prin multitudinea drumurilor întredeschise. Operele în care „nu se întîmplă nimic" s-au dovedit mai puțin constrîngătoare, libertatea pe care o îngăduie acestea poate fi mai ușor profitabilă. Oricît ar părea de ciudat unora, într-o pădure cu prea multe semne, cinematograful bîjbîie, ezită, poate tocmai pentru că el însuși poartă în el o mare zestre a posibilităților de semnificație. Excepționalele filme realizate după Cehov își au explicația și în darul operei acestuia de a-și oferi, generos, un sentiment fundamental, căruia filmul îi va găsi unul dintre chipurile posibile. Minunata creație **Doamna cu cățelul** a lui Heifiț, atît de îndrăgită de Bergman, a devenit piesă de referință și de muzeu (la muzeul din Italia există un colț al filmelor cehoviene) pentru impecabila curgere a ritmurilor sale, înșelător monotone, pentru tulburătoarea atmosferă în care individul pare mereu condamnat să-și tîrască sentimentele sub un cer prea jos. Sedus de promisiunile unei astfel de literaturi, Heifiț va ecraniza, în continuare, **În orașul „S"** și **Duelul,** realizînd, astfel, o trilogie personală. Dar cîți cineaști nu au fost vrăjiți — și răsplătiți — de Cehov! În 1971 Nikita Mihalkov își îndreaptă atenția asupra unei piese din prima tinerețe a lui Cehov, **Platonov,** după care realizează ceea ce majoritatea comentatorilor nu au ezitat să o numească o capodoperă **Piesă neterminată pentru pianină mecanică.** Poate nicicînd disperarea cehoviană în fața irosirii exigenței în banalitate, mediocritate și neputință nu a răsunat mai acut. Regizorul a modificat filmul în spiritul operelor de maturitate ale lui Cehov (Platonov a fost scris la 17 ani): în locul asasinatului, protagonistului i se rezervă o penibilă încercare de sinucidere.

„Oblomov" fără oblomovism

Bondarciuk își va încerca și el puterile în spațiul cehovian, **Stepa** („nuvelă plină de parfumuri, ușoară, tristă și meditativă", cum o numea Gorki) fiind, alături de **Soarta unui om** (după Șolohov) două din filmele sale de rezistență. Există în **Stepa** toate miresmele dimineții, ale amiezii, ale nopții, există foșnetul secret al naturii și trecerea discretă (în raport cu imensitatea) a omului.

Ca într-un adevărat pariu cu sine însuși, Nikita Mihalkov se va încumeta să ecranizeze, acum trei ani, cel mai „necinematografic" roman cu putință, **Oblomov** de Goncearov. **Cîteva zile din viața lui Oblomov** dezvoltă o lectură polemică, în film există eroul, dar nu și oblomovismul (în sensul noțiu-

Dansul, ca o tălăzuire umăr la umăr *(Șatra* **de Emil Loteanu)**

nii faimoase acreditate de Dobroliubov). Cineastul îi face dreptate personajului lui Goncearov, îl reconciliază cu sensibilitatea contemporană, îi acordă dreptul la demnitate. În viziunea lui Mihalkov, odată pierdută singura certitudine, ocrotirea maternă (somnul pe canapeaua salvatoare este văzut ca o întoarcere la starea de ne-născut) eroul nu poate încredința nimănui sarcina dezlegării întrebărilor sale, căci lumea nouă a întreprinzătorului Stolz i se pare aducătoare de noi convenții. Dacă pînă și somnul lui Oblomov a putut fi risipit de cineaști, probabil că nimic nu va rămîne, în continuare, străin îndrăznelii acestora de a reînnoi șansele întîlnirii cu literatura. Apropierea de „proza rurarilor" contemporani, de la Șukșin la Rasputin, o dovedește și doar o întîmplare tragică a făcut să nu putem vedea niciodată **Despărțirea de Matiora** (după romanul lui Valentin Rasputin) așa cum l-a conceput o cineastă de mare talent, Larisa Șepitko, dispărută într-un accident (filmul va fi terminat de soțul ei, regizorul A. Klimov, regizorul **Agoniei**).

Dacă de-a lungul acestor însemnări nu am semnalat ecranizările datorate altor cineaști decît cei sovietici, este pentru că acest capitol ar merita o privire aparte, viziunea „din afară" avînd riscurile dar și avantajele ei. Un lucru este cert: aria de exercitare a fascinației literaturii ruse este extrem de întinsă, ea acoperă continente și familii cu totul deosebite de regizori, de la marii maeștri ca Visconti, Renoir, Kurosawa, Duvivier, Sternberg la onorabili meseriași al căror nume s-a șters de-a lungul vremii, în memorie rămînînd, mai ales, imaginea actorilor. Se vorbește, de aceea, despre **Anna Karenina** cu Greta Garbo (cele două variante, una realizată de E. Goulding, alta de Clarence Brown), de **Taras Bulba** cu Harry Baur, de **Idiotul** cu Gérard Philipe, de **Învierea** cu Frederic March; dar despre **Război și pace** de King Vidor, **Crimă și pedeapsă** de Von Sternberg, **Azilul de noapte,** unul de Renoir, altul de Kurosawa, de **Nopți albe** al lui Visconti, **Mantaua** lui Lattuada, **Sfioasa** de Bresson, **Maestrul și Margareta** de A. Petrovici. De curînd, regizorul maghiar Peter Bacso a adaptat pentru ecran trei schițe de Șukșin, reunite sub titlul **Insulta;** așadar, operația continuă. Malraux avea, și aici, dreptate cînd spunea, în 1968, în discursul său de inaugurare a Casei de cultură din Grenoble: „...lucrînd în serviciul geniului lui **Tolstoi** o actriță suedeză și un regizor american fac să plîngă oamenii de la New York la Calcutta".

Magda MIHĂILESCU

A doua viață a unui unchi celebru
(*Unchiul Vania* de Andrei Mihalkov-Koncealovski)

90 de ani de cinema

palmaresuri personale

O videotecă imaginară

Cînd ai depășit cinci decenii de cinefilie, te uiți în oglindă în loc de ecran și te întrebi, dacă merita să stat atîta timp „în săli întunecoase și înghesuite" —, cum scria Tennessee Williams în **Menajeria de sticlă** —, „și să te zgîiești la cei cîțiva aleși, care trăiesc în locul tău pe ecran". Citatul nu-i ca din carte, este chiar așa cum mi-a rămas în suflet, de cînd tînărul Octavian Cotescu îl rostise pentru o generație întreagă pe scena Teatrului Bulandra. În copilăria și tinerețea noastră, Ecranul își dobîndise locul alături de minunile naturii: Cîmpul. Pădurea, Apa, Cerul. Își dobîndise locul pînă și în gîndirea scriitorilor primei generații a secolului, ca un loc de evadare și vis, de confruntare cu sine și de realizare artistică. Ca oglindă a secolului prăpăstios, înaripat și tragic, Iulius Fučík a definit cinematograful cu o metaforă de neuitat în **Reportajul său cu ștreangul de gît.** Deținuții politici în închisoarea Gestapoului de la Praga numeau anticamera sălii de torturi „Cinema". Aici, stînd pe niște bănci puse rînduri-rînduri și așteptîndu-și rîndul la interogatoriu, priveau la peretele spoit cîndva, în vremuri preistorice, ca la un ecran, pe care se perinda sub privirea lor chinuită întregul trecut și viitor.

Într-o vreme, nu prea îndepărtată, se vorbea mult despre camera stilou, adică de calitatea de scriitură a filmului. Mi se pare mai importantă calitatea de hîrtie a ecranului: din același text tipărit fiecare cititor extrage altă idee, alt stil, altă impresie de viață; în timpul aceleiași proiecții, fiecare spectator — vorbesc de spectatorii inspirați, talentați, parteneri ai creatorului de artă — vede alt film. Filmul său subiectiv. Poate descoperirea acestui adevăr simplu m-a făcut să aleg cariera de spectator profesionist, în cadrul mai larg, de martor profesionist. Și aș dori să mărturisesc acum festele care mi le-a jucat de-a lungul anilor ecranul din sală și cel din suflet.

Filmele tinereții, mărturie a vremii care a fost a ta și a devenit istorie

Minunea de fiecare zi

Primul film l-am văzut în unicul cinematograf al „metropolei" Beiuș — numit, în mod intim, de către cei din partea locului „Biinș". M-am speriat, cum scrie la carte, de valurile amenințătoare în care se zbăteau niște îndrăgostiți. S-au salvat, mi se pare — ori poate totuși nu s-au salvat... Protagonistul, Gustav Frölich cel frumușel, pleca în ultima scenă singur, îmbrăcat în sutană și filmul se intitula **Călugărul în alb.** Nu-l găsesc în nici o filmografie, dar n-am uitat titlul, cu atît mai mult, că mă nedumerea, pentru că nici în ruptul capului nu puteam să revăd pe ecranul meu interior decît o sutană neagră.

Primul film color l-am văzut în școala primară: **La Cucarache.** Avea un șlagăr în ritm mexican îndrăcit și culori de sorcovă.

Călugărul în alb era un film austriac, **La Cucarache** era o producție hollywoodiană. Mai erau din cînd în cînd filme britanice subtile și de mare omenie, ca **Adio, Domnule Chips,** de asemenea în alb-negru și fără muzică, sau ciudatele, tulburătoarele filme franceze, la care ne duceam pe furiș să nu ne vadă diriginta, că erau cu amoruri tragice, fete înduioșător de frumoase, ca Danielle Darrieux sau Michèle Morgan și amorezi ciudați, fioroși, pierduți și seducători, ca Pierre Blanchard, sau tînărul, zveltul pe atunci Jean Gabin... Filmul, minunea noastră cotidiană, era de pe altă lume.

Erau și filme sovietice. **Aleksandr Nevski** a rulat la Timișoara mulți ani pînă după ce în presă se anunțase declarația de război. Uteciștii din oraș au mai avut timp să ducă adolescenți să-l vadă pe Nikolai Cerkasov, spunînd în scena finală: „Noi îi așteptăm pe toți, care vin la noi, cu mîna întinsă — căci cine vine cu sabia, de sabie va pieri!"

O nouă estetică

Eu n-am văzut atunci filmul lui Eisenstein. Dar l-am văzut pe cel al lui Nikolai Ekk: **Drumul în viață,** filmul cu micii vagabonzi reeducați după războiul civil, după metoda pedagogului Makarenko. Văzusem înainte replica americană a filmului **Orașul băieților,** cu Mickey Rooney în rolul copilului refractar și cu minunatul Spencer Tracy în rolul educatorului. Deci văzusem **Drumul în viață,** după niște antecedente, în mod obligatoriu sentimentale, iar duritatea filmului lui Ekk m-a șocat. Mă rog, nu eram decît o fetiță în clasa a doua primară — și cu tot hazul irezistibil al filmului, la momentul istoric evocat, oglindit de zdrențele și jegul de pe trupul și chipul micilor actori, măestria cu care hahalera de Mustafa tăia nu numai buzunare spre a șterpeli portmonee.

Setea de adevăr a unor mari artiști (Toma Caragiu în *Actorul și sălbaticii* scris de Titus Popovici și regizat de Mânole Marcus)

dar tăia și poalele unei superbe blăni de astrahan, purtate de o pipiță cochetă, care nu avea sub blană decît lenjeria, în stare jalnică — toate acestea m-au înspăimîntat. Educația estetică primită pînă atunci, educație ce identifica „frumosul" cu tot ce era elegant, bine călcat și pieptănat, super-garnisit, respirînd bună-stare și-a spus cuvîntul, jucîndu-mi o mare festă. Finalul tragic, cînd prima locomotivă pornită pe calea ferată construită de foștii vagabonzi, împingea o mică platformă cu cadavrul lui Mustafa, căzut eroic pentru apărarea lucrării comune, mi-a rămas în amintire, ca un dric acoperit cu flori albe. Trebuia să-mi îndulcesc doliul într-un fel! Revăzînd filmul la Cinematecă, după 40 de ani, am constatat uluită că nu erau nici un fel de flori, darmite flori albe! Erau doar două steguleție.

Adevărul dur și neîndulcit, devenit categorie estetică depășise gîndirea spectatorului-copil care se speria încă la sfîșietoarele basme ale lui Andersen, se speria de metafora micii sirene care dansa mai frumos ca toți, deși fiece pas o durea cumplit, dar n-avea cum să-și mărturisească patima altfel, decît dansînd.

Ca spectator adult, metafora micii sirene mi-a devenit motto artistic. Dar primul film sovietic văzut în 1945, **Cartierul Viborg** de Kozințev și Trauberg, cu seninul și hîtrul Boris Cirkov în rolul revoluționarului Maxim, mi-a dat în sfîrșit lecția pe care — cu zece ani în urmă — fusesem incapabilă s-o înțeleg. Îmi lipseau atunci cunoștințele istorice. Deci în **Cartierul Viborg**, soția lui Maxim, rănită de dușman, este vegheată de o femeie grijulie care îmi părea însă cam necioplită, cum nu mai văzusem pe ecran. „Asta nu-i actriță, ci țărancă adevărată!" — îmi spusesem. Totuși era actriță. În altă secvență, marinarii asaltează Palatul de iarnă. Unul din ei se oprește pe un palier lîngă un superb nud de marmoră, spunînd vrăjit: „O rusalcă!" Adică o zînă a apelor... De atunci am văzut asemenea momente. Tot în filme. Acum vreo 10—12 ani s-a proiectat la noi la televizor un film — n-am reușit să reținde cît numele scenaristului, era un film de Gavrilovici, în care asaltul Palatului de iarnă era privit din unghiul custodelui galeriilor Ermitage. Intelectual de viță nobilă, care trecuse de partea revoluționarilor întîmpina cu bucurie un tînăr soldat, care îi aducea de la o percheziție făcută în casa unor contrarevoluționari, o frumoasă statuetă de bronz. De curînd, în **Clopotele roșii** al lui Bondarciuk, noii stăpîni ai aceluiași Palat, marinarii revoluționari, se joacă fascinați cu o lanternă magică, adică cu un diaproiector...

Imaginea cea mai sfîșietoare a unei asemenea întîlniri a realizat-o Mircea Mureșan în **Răscoala** după Rebreanu. Țăranul cu toporul în mînă dă năvală în conac și se oprește uluit în fața pianului. Atinge întîmplător o clapă. Se sperie. Încearcă sunetul altei clape. Argumentul vizual și sonor se potențează definind o întreagă perspectivă istorică.

O altă lecție de estetică realistă mi-a fost dată, tot în adolescență, de un film premiat la Bienala din Veneția în 1942: **Oameni de pe munte**, de Szőts Istvan. Era o baladă filmică despre o familie de tăietori de lemne, cu o imagine deosebit de frumoasă, cu soarele de primăvară, care se strecoară printre brazi, ca prin vitraliile unei catedrale. În același film exista o scenă despre care se poate spune că era neorealistă avant la lettre. Un compartiment de clasa a 3-a, noaptea; o galerie de chipuri morocănoase, bănuitoare, sau speriate; un tăietor de lemne își duce acasă soția moartă, după ce cumpărase și pentru ea un bilet de clasa a 3-a. Ca să nu bată la ochi o tot alintă și o consolează. Oamenii, la început oripilați și dușmănoși, sfîrșesc prin a i se alătura cînd vine controlorul de bilete. Pe moartă n-o vedem. Doar mîna controlorului cu lampa și chipul lui înspăimîntat și chipul soțului rugător. Compasiunea imploratoare instalată acum pe chipul tuturor. Mîna cu lampa se retrage.

Astfel în vremea filmelor „cu telefoane albe", comedioarelor mai ușoare ca fulgul de păpădie li s-au alăturat în cinemateca personală a adolescentei ce eram, și filme de cu totul altă factură. După eliberare, filmele cinematografiilor naționale în care urmau să apară personaje autentice din popor, interpretate de actori ridicați din rîndurile oamenilor „de jos" (într-o carte timpurie Zaharia Stancu numise vremea noastră „Secolul omului de jos") aveau să mă găsească pregătită.

O alegere de suflet

E greu să alegi 2—3 filme care să caracterizeze o școală națională de cinema. Încerc totuși această selecție în mod foarte subiectiv. Aleg filmele iubite după regula jocului generat odinioară de război: dacă ar trebui să fugi într-o insulă pustie, care ar fi cele zece cărți, discuri, oameni etc. pe care ai dori să-i salvezi? Un joc cumplit. Dar e pace și hai să zicem așa: care sînt filmele din care aș cumpăra o copie video, dacă aș putea să mi-o proiectez acasă. Selecția cere totuși multă severitate, față de propriile dorințe. Vorba lui Mihail Sebastian: „Orice bucurie, cît de mică, se plătește cu trei renunțări..."

Nu pot renunța la: privirea atît de incisivă a regizorului bulgar Eduard Zahariev, care, în **Petrecere la vilă**, știa să fixeze cu un haz amarnic tendința de îmburghezire a „omului nou". Și nu pot uita acel mic poem în alb-negru, fără dialog, numit **Mîna**, povestea unui copil, al cărui tată fusese arestat, și el se duce în fiecare săptămînă în apropierea închisorii, să vadă la un anumit geam o mînă care-i face semne. Dar mîna e de mult a altuia. Cei ajunși în celula condamnaților la moarte, îndeplinesc pe rînd rugămintea gravată pe zid de tatăl executat cu luni în urmă: să-i facă semne copilului care vine la acest simbolic „vorbitor", ca să aibă puterea de-a supraviețui. Și în general: sensibilitatea și înțelegerea cu care cineaștii bulgari se apleacă asupra sufletului de copil, talentul lor de a alege micii interpreți atît de sinceri și degajați, și simțitori, fie vorba de o comedie cu o mînge pierdută, sau o poveste din rezistență din **Cea mai lungă zi** în care Victor Rebengiuc, interpretul aviatorului american urmărit de fasciști, și băiețașul bulgar care-l ajută se înte-

La granița simbolismului
(Călușeii de Karoly Makk)

O privire-bisturiu, un haz amar *(Petrecere la vilă* de Eduard Zahariev)

Martor și partener *(Amatorul* de Krysztof Kieslowski)

La sursa, dar nu la umbra marii literaturi
(Cornel Dumitraş, Dorina Lazăr, Florin Zamfirescu în *Năpasta* de Alexa Visarion)

leg atît de bine fără cuvinte.

Cineaştii cehi mi-au rămas în suflet prin umorul lor specific. Primul film de război realizat de Josef Mach, care ştia „să se despartă de trecut, rîzînd": **Nimeni nu ştie nimic,** povestea cadavrului viu al SS-istului, de care un rînd lung de cehi blajini şi paşnici nu reuşesc să scape. Sau **Şveikul** lui Jaroslav Hašek, ecranizat în 1956—1957 de Karel Stekly, cu genialul Rudolf Hrusinksy în rolul titular, care ştia să se facă atît de mititel deşi era tare voluminos, şi ştia să compună masca prostiei cu atîta inteligenţă! Sau ironia lirică, cu care tînărul Jiri Menzel recompune mereu privirea Švek-iană a omului obişnuit asupra lumii. Sau poeţii animaţiei: Jiri Tranka cu păpuşile sale atît de delicate sau fantasticul Karel Zeman, care combină cu atîta fantezie şi cultură stilistică filmul jucat şi animat în stilul ilustraţiilor din cărţile lui Jules Verne.

După război, cinematografia din Republica Democrată Germană a debutat cu unele filme antifasciste de mare rezonanţă şi trăinicie, cum au fost **Criminalii printre noi** şi **Supusul** după romanul lui Heinrich Mann, amîndouă realizate de Wolfgang Staudte. Dar nu pot uita nici excelentul film, cică „de capă şi spadă", **Locotenent Cristina** (1949) de Arthur Maria Rabenalt, care dovedeşte că spectaculosul şi aventura nu exclud conţinutul de idei grav şi nici simţirea omenească autentică. Aş adăuga amintirilor mele de cinefil profesionist **Căsătoria în umbră** de Kurt Maetzig, un film elegiac despre umilirea intelectualului în regimul hitlerist, spre a ajunge în ultimii ani la ecranizări delicate şi de mare erudiţie ca **Lotte la Weimar,** după Thomas Mann, cu Lilli Palmer, ca **Suferinţele tînărului Wertner,** ca **Jakob mincinosul,** după romanul unui scriitor contemporan, Jurek Becker, sau **Romeo şi Julieta, la ţară** după Gottfried Keller...

Confidenţa unui critic: „Imposibil să numesc zece filme pe care le-aş lua într-un voiaj cosmic. *Doar* zece nu pot..."

Trebuie să-mi lărgesc filmoteca, îmi spun.

Iugoslavii cu zguduitoarea lor epopee naţională despre luptele din rezistenţă, filmele de război, care — spre deosebire de cele americane — ne arată mai puţin armamentul, şi mai mult oamenii. **Kozara, Sutjeska** şi **Operaţiunea Stadion** sînt tulburătoare filme de meditaţie despre umanism şi patriotism, despre pericolele ce se ascund în ura naţionalistă, sînt filmele de maturitate ale unor artişti care au cunoscut războiul de rezistenţă.

Dušan Vukotič, geniu al animaţiei, creatorul şcolii de la Zagreb, care a dat atîţia artişti ai desenului animat, destinat copiilor, dar şi adulţilor.

La polonezi nu-mi ajung nici 10 casete. Pentru că trebuie să încep cu veteranii, ca Jakubowska, realizatoarea primului film despre lagărele morţii — **Ultima staţie** (1948), cu Alexander Ford, realizatorul acelui de neuitat **Cavalerii teutoni** după romanul lui Szienkiewicz, film istoric de anvergură şi mare expresivitate. Pe urmă, sînt Kawalerovicz, care a început cu filme simple, realiste despre mişcarea muncitorească **(Sub steaua friglană** — 1954) ca să ajungă la expresionismul halucinant din **Maica Ioana a îngerilor** (1961), sau la monumentalitatea atît de bogată în mesaje social-istorice umaniste a Faraon-ului după Boleslaw Prus (1965), pînă la analiza politică subtilă, bogată în meditaţii a **Morţii unui preşedinte** (1978), Andrzej Wajda (cu numai patru ani mai tînăr decît Kawalerovicz) reprezintă o epocă distinctă nu numai în cinematografia poloneză, dar în cea mondială, începînd cu **Cenuşă şi diamant,** continuînd cu o suită de poeme despre epoca fascismului şi a omului lipsit de apărare în acea vreme şi cu o suită de ecranizări importante după romane clasice, iar mai recent, cu filmele de actualitate.

Krzysztof Zanussi, cu 17 ani mai tînăr decît acelaşi Kawalerovicz, analist lucid, cvasi-ştiinţific a condiţiei omului contemporan, pe plan social şi moral. Şi, în sfîrşit, discipolii ultimilor doi, artişti tineri, cu o bogată personalitate şi ascuţit mesaj, ca de exemplu acel Kieslowki, care cu **Animatorul** şi **Amatorul** s-au impus atenţiei tinerilor cinefili din ţara noastră. Şi încă n-am amintit atîţia...

Filmul maghiar nou nu-şi recunoaşte rădăcinile în Szöcs care a luat premiu la Veneţia în 1942. Aerul său semănătorist nu-şi găsea ecou în condiţiile marilor schimbări istorico-sociale de după Eliberare. Filmul maghiar socialist a debutat cu memorabilul **Undeva în Europa** realizat de veteranul Radványi Géza şi a continuat mai întîi cu frumoasele ecranizări ale lui Fábri Zoltán **(Căluşeii, Edes Anna, Domnul profesor Hannibal, Post-sezon, Bine aţi venit, domnule Maior, A cincea pecete** şi multe altele), ale lui Ranódy László **(Fii bun pînă la moarte, Prăpastia, Drama Ciocîrliei, Orfana** şi altele). Apoi ca să

Cînd sufletele vorbesc mai tare decît gloanţele
(*Sutejska* de Stipe Delic)

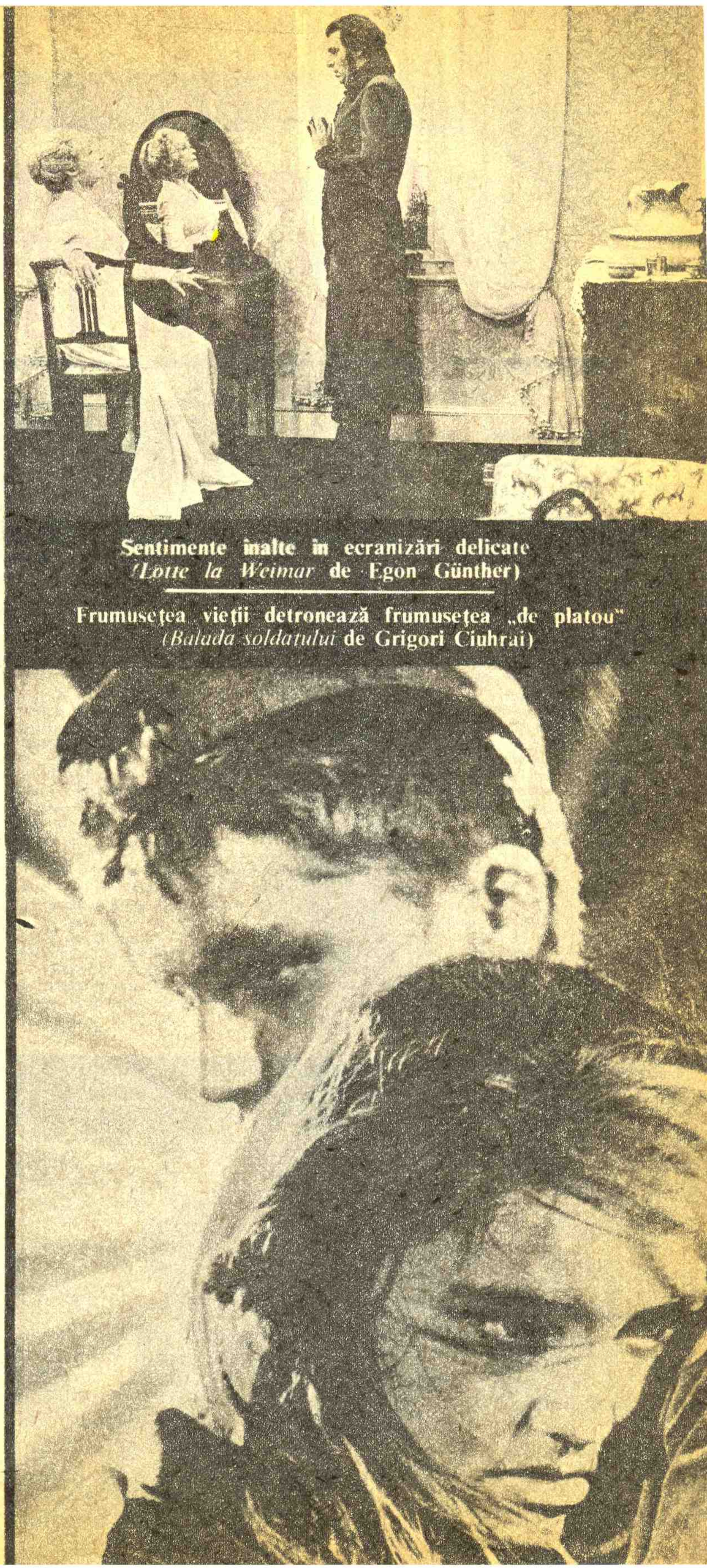
facă un salt subit ajung la expresivitatea simbolică, la modelul istorico-social aproape abstract al revoluției, să numesc filmele lui Jancsó Miklós, micro-realismul școlii numite documentariste sau lirismul unor filme de mare artă, ca **Iubire** de Makk Károly, **Craiul Sindbád, Pictorul. Csontváry** de Huszárik Zoltán sau opera atît de lirică și profundă a lui Szabó István, premiat cu un Oscar pentru **Mefisto**. Sau filmele confraților săi de generație, să numesc doar pe Kósa Ferenc **(Zece mii de sori)**, Kardos Ferenc **(Jocurile copilăriei, Trompetistul, Oștirile cerești)**, Mészáros Márta **(Respirație liberă, În drum, Jurnal pentru copiii mei)**, Kézdi Kovács Zsolt **(Teritoriul interzis)**, Sandor Pal **(Clovnul pe perete)**, Gáll István **(În vîltoare, Șoimii, Legato)** și alții, sau mai tinerii András Ferenc **(Ploaie cu soare)**, Tarr Béla **(Relații prefabricate)**, frații Szurdi Miklós și András **(Transportul, Repetiție de noapte)** sau documentariști ca frații Gulyás, János și Gyula, Schiffer Pál jr. și alții, căutînd să dea prin filmele lor o imagine cît mai complexă și mai profundă asupra lumii de azi, dar și despre răscrucea anilor de război, a ocupației hitleriste și momentul Eliberării.

Filmul românesc l-aș rememora cu cîteva ecranizări notabile ale unor cineaști totali care au înțeles să respecte spiritul operei literare. În această ordine de idei, **Moara cu noroc** a lui Victor Iliu, **Pădurea spînzuraților** a lui Liviu Ciulei, **Tănase Scatiu** al lui Dan Pița, **Ion — Blestemul pămîntului, Blestemul iubirii** de Mircea Mureșan, **Nunta de piatră** și **Duhul aurului** de Mircea Veroiu și Dan Pița, **Înainte de tăcere** și **Năpasta** de Alexa Visarion, **Glissando** de Mircea Daneliuc și recent **Adela** de Mircea Veroiu sînt niște opere de sine stătătoare, care au darul de-a impune lumii cineaștii și literatura unei țări. O fructuoasă colaborare literar-cinematografică o datorăm condeiului lui Titus Popovici în filme ca **Puterea și Adevărul, Actorul și sălbaticii** realizate de Manole Marcus. Originalitatea și forța unor regizori tineri, ce se apleacă asupra realității contemporane, ca Mircea Daneliuc în **Proba de microfon**, Constantin Vaeni în **Imposibila iubire**, Alexandru Tatos în **Mere roșii, Casa dintre cîmpuri** sau **Secvențe.**

Desigur, mai buna mea cunoaștere asupra filmelor noastre m-ar obliga să lungesc lista filmelor de reținut.

La începutul acestor amintiri cinefile am dorit să mă opresc la cîteva secvențe. Am ajuns la titluri și nume. Este firesc cînd încerci să revezi cu ochii minții cîteva sute de filme. Filme ce marchează fiecare în felul său specificul național al cinematografiei socialiste europene. Descoperi astfel mai multe capodopere decît aș fi crezut, mai multe filme pe care le-aș dori să le am acasă, să le revăd cînd vreau. Dar nu numai eu. Aș vrea să le revăd împreună cu tinerii. Să-i simt că pot să înțeleagă și ei mai bine vremea care a fost a ta. Vremea care a devenit istoria lor.

Anna HALÁSZ



Sentimente înalte în ecranizări delicate
(Lotte la Weimar **de Egon Günther)**

Frumusețea vieții detronează frumusețea „de platou"
(Balada soldatului **de Grigori Ciuhrai)**

90 de ani de cinema

palmaresuri personale

Cinematograful în căutarea momentului de adevăr

Filmul ne-a redat încrederea în visurile noastre cele mai temerare

Există un moment de adevăr al artei. Este acela cînd — vorba dictonului — pînă și Homer îl face cîteodată pe cititor să caște. Vreau să spun că, atunci, singură plăcerea autentică, nesimulată, a lecturii are cuvîntul.

Se cere o doză apreciabilă de curaj pentru biruirea presiunilor culturale și trăirea bucuriei estetice fără nici o ipocrizie socială. Copiii au o astfel de francheță, cînd îndrăznesc să spună că-i plictisește o carte cu prea puțină acțiune, indiferent cine a scris-o. Aceasta, întrucît sistemul de pliere a gustului spontan, intim, la codul respectabilității culturale n-a apucat încă să lucreze destul asupra lor. În momentele de adevăr ale emoțiilor noastre artistice redevenim copii, nu ne mai e rușine să avem bucurii pe care „estetica" le catalogheză drept elementare sau triviale.

Citind recent articolele lui Fundoianu despre cinematograf, m-a frapat o idee reluată în cele mai multe dintre ele: a șaptea artă este prima artă lipsită de noblețe, din cîte au apărut pe lume. Cinematograful — o repetă mereu Fondane — a fost născocit de niște negustori inculți, fotografi amatori și aventurieri ignari, care căutau să scoată cu ajutorul lui ceva bani prin bîlciuri, speculînd dispoziția unui public adunat acolo, să caște gura la „minuni". A folosit, prin urmare, din capul locului, pentru comunicare, mijlocul care cere cea mai puțină pregătire intelectuală: imaginea vizuală. A lucrat cu materia lecturilor favorite ale unui asemenea public, isprăvi aventuroase, scene terifiante, situații melodramatice, comic buf.

Teza lui Fundoianu e că lipsa inițială de orice preocupare estetică, vulgaritatea sa, putem să o spunem fără sfială, a făcut cinematograful să-și descopere limbajul artistic propriu, magia. „Vechi apucături filistine ale spiritului — scrie poetul — ne-au inculcat rușinea de a citi romane de aventuri, romane în fascicole, istorii detective, povești de groază: plebea literaturii era plătită să scrie asta. Cinematograful ne-a eliberat de o întreagă lume infantilă refulată violent în noi, ne-a oferit toate astea în imagini vii, a venit să hrănească visurile noastre cele mai absurde, cu cuvinte fotogenice să exprime dorințele noastre oarbe cu buze de sunlight".

Altfel zis, am căpătat grație lui curajul de a redeveni copii la un spectacol pentru oameni mari, a trăi o plăcere estetică absolut sinceră. Aceasta poate și fiindcă ne înconjura întunericul protector din sală.

Remarcile lui Fundoianu convergeau către o pledoarie în favoarea filmului mut care lipsit de cuvinte, totdeauna raționalizante și reductive, poate lăsa mai ușor spiritul să viseze. Argumentul n-a împiedicat, bineînțeles, cinematograful să devină exclusiv vorbitor și să-și păstreze totodată uriașa sa popularitate. Ceva a pierdut însă din farmecul lui ingenuu inițial, altfel cum s-ar explica moartea comediei ilariante geniale, de tipul Charlot, Harry Langdon sau Buster Keaton?

În spiritul comediei mute

Dacă mă gîndesc ce filme m-au făcut să trăiesc în ultimii ani momentul de adevăr, constat că sînt tocmai acelea care încearcă să resuscite ipostazele glorioase și apuse ale cinematografului mut.

Fiindcă am pomenit de comedie, să încep cu una concepută chiar ca așa ceva. E vorba de comedia mută **Silent Movie** a lui **Mel Brooks.**

Am văzut multe comedii care-și aminteau gag-urile filmului mut, tortele cu frișcă folosite drept proiectile, furtunurile plesnind și făcînd leoarcă personaje impozante, îmbrăcate în costume de gală, vehicule efectuînd curse nebunești după cele mai imprevizibile traiectorii etc. Intervenea însă în astfel de producții ceva silit, chiar atunci cînd ele dovedeau o netăgăduită virtuozitate și umflau enorm efectele comice. Nu reușeau totuși să stoarcă decît un zîmbet; senzația era de supă reîncălzită.

Comedia mută regăsește tocmai verva comediilor din epoca de aur a studiourilor Keystone, pentru că se instalează fără nici o reținere intelectualistă în universul lor infantil, dar neimitînd nimic. Toate gagurile sînt absolut noi, în stilul celor vechi, nu o repetiție a lor; pînă și cursa fantastică pentru că e executată pe fotolii rulante de paralitic.

Mel Brooks a regăsit spiritul come-

După multă vorbărie filmul redescoperă seducția tăcerii *(Comedia mută de și cu* **Mel Brooks)**

Din aventură în aventură pînă la happy-end-ul provizoriu
***(Indiana Jones* cu Harrison Ford de Steven Spielberg)**

diei mute, inventînd necontenit în materie de mișcare și scoțînd din ea noi efecte burlești, irezistibile. De asemenea, a avut curajul „să se prostească", întreg proiectul pe care e construit filmul, ideea lui grozavă fiind o uriașă dobitocie. Cînd aude numai să facă o comedie mută producătorul cade leșinat.

Fantoma vechilor seriale polițiste

Alt film, unde am surprins un demers similar, a fost **Hammett** de Wim Wenders. Aici regizorul a știut să recheme fascinația misterioasă a vechilor seriale polițiste, cu poezia ambianței lor interlope, în care orice era posibil și cineva putea dispare subit, fără să lase vreo urmă, fiindcă încăperile conțineau trape nevăzute și comunicau prin ganguri secrete subterane.

Polanski a reușit doar parțial să recreeze atmosfera aceasta în **Cartierul chinezesc (China Town).** Wenders are o mînă mai fericită. Hamett păstrează toată tenebrozitatea afacerilor detective cu care se ocupa faimoasa agenție **Pinkerton** la începutul secolului, fiind totodată istoria unui manuscris furat cunoscutului autor de romane polițiste, el însuși în serviciul firmei menționate prin anii aceia. Wenders amestecă subtil o formă de narațiune cinematografică foarte modernă (povestire capsulată într-alta) manipulînd simultan admirabil motivele „clasice" ale genului: cartier unde criminalitatea e curentă, capcane viclene, răsturnări de situații din cauză că fiecare își urmărește un interes propriu nemărturisit și caută să folosească împrejurările prielnice. Filmul realizează o sinteză poetică foarte sugestivă a diverselor cazuri criminale în care Dashiell Hammett a fost amestecat direct și avea să le povestească magistral apoi. Încîntă aici iarăși un simț exact a ceea ce, prin țesătura realistă a reconstituirii de atmosferă, aprinde imaginația noastră, redîndu-i ingenuitatea copilărească.

Aventura ca un perpetuum mobile

Aventurierii Arcăi pierdute împreună cu **Indiana Jones și templul morții** readuc pe ecran vraja filmului de aventuri și creează un alt Filias Fog sau Old Shutterland, eroi ai primelor noastre lecturi pasionante.

N-am să insist asupra acestor două realizări ale lui Spielberg, întrucît mi-am exprimat de cîteva ori pînă acum entuziasmul cu care le-am urmărit. Vreau să subliniez doar că miraculosul aventurii este scos de ele din recuzita tradițională a genului, junglă, elefanți, puteri magice ale unor zeități exotice, comori ascunse și ritmuri barbare. Nicăieri regizorul n-a simțit nevoia gadget-urilor menite să-l protejeze pe James Bond; dimpotrivă, i-a lăsat eroului prezența de spirit să-și facă arme teribile din ce-i cade sub mînă după împrejurări (chiar și o frigare, la nevoie!), iar vehiculelor tot așa, care se nimeresc o mașină rablagită a unui băiețel chinez taximetrist improvizat, niște vagonete decovile, o barcă pneumatică, folosită drept parașută, și le imprimă viteze fantastice și funcțiuni salutare neașteptate.

N-am înțeles multă vreme pledoariile lui Fassbinder în favoarea melodramei. Pînă am văzut **Lili Marlen.** Atunci am priceput de ce ținea el să reactualizeze această specie căreia filmului mut i-a arătat o preferință specială. Există ascuns în gestul pentru kitsch același moment de adevăr. Trebuie numai să știi a-l scoate la iveală, ca el să releve o mișcătoare emoție omenească sinceră. Tot filmul lui Fassbinder nu este altceva; o investigare inteligentă a virtuților estetice secrete cu care s-a încărcat un vechi cîntec soldățesc în ultimul război mondial.

Lili Marlen acumulează mereu alte situații melodramatice: amanți despărțiți și gata a plăti cu prețul vieții lor o revedere; o melodie care înduioșează pe Führer și face o carieră muzicală fără pereche în al treilea Reich; interpreta foarte populară a cîntecului e scoasă din lagăr și silită să-și facă auzită iar vocea pentru a închide gura propagandei străine; o extremă generozitate amoroasă ducînd pînă la retragerea discretă a protagonistei, după ce și-a mai privit odată soțul mult iubit, recăsătorit între timp...

De cîte ori vocea ușor răgușită și spartă a Hannei Schygulla reia refrenul lui Lili Marlen, toate aceste reversuri crude ale soartei ca mulțimea și îngroșarea lor patetică se convertesc, devenind însăși substanța cîntecului, o sfîșietoare sentimentalitate nedispărută, o ultimă tresărire umană autentică, pe fondul atrocității, abjecției și morții care stăpînesc Europa. Melodrama săvîrșește în filmul lui Fassbinder o operă paradoxală de purificare, conferă kitsch-ului valoare estetică.

Pe patru căi diferite, cinematograful se întoarce la copilăria sa, căutînd în ea izvoare de înnoire.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Seducția romanului polițist
***(Hammett* de Wim Wenders)**

filmul și opera

Carmen — un personaj care traversează istoria cinematografului

În stagiunea 1973—1974 s-au înregistrat pe toate continentele peste o mie de reprezentații de operă cu **Carmen**, ca și șase noi versiuni cinematografice. Frumos record pentru un subiect a cărui istorie va rotunji în acest an a 140-a sa aniversare.

Într-adevăr, în 1845, Prosper Merimée, academician, inspector general al monumentelor istorice și autor al unor nuvele remarcabile prin conciziunea și virulența lor, publica **povestirea Carmen**. Merimée avea gustul exotismului și al aventurilor violente, iar spațiul iberic îl obseda — prin culoarea sa — încă de la debut cînd, la 22 de ani, devenise celebru printr-o mistificare, atribuindu-și o culegere de piese proprii actriței spaniole Clara Gazul. Mai tîrziu avea să călătorească în Spania, unde contesa de Montijo îi acordă prietenia sa, iar țiganii spanioli îl fascinează prin modul lor de viață. Dealtfel ultima dintre cele patru părți ale nuvelei sale era un reportaj-anchetă despre moravurile acestor nomazi.

Fiecărui defect îi corespunde o calitate!

„Pentru ca o femeie să fie frumoasă, spun spaniolii, ea trebuie să reunească treizeci de atribute sau să fie definită prin zece adjective aplicabile fiecare la cîte trei părți din personalitatea ei. De exemplu, să aibă ochii, sprîncenele și genele negre sau să posede trei lucruri fine: degetele, buzele și părul, etc...“ Așa își începe Merimée descrierea eroinei sale care „...nu era chiar atît de perfectă. Pielea ei, perfect întinsă, bătea în arămiu. Ochii îi erau oblici, dar admirabili în simetria lor; buzele ei un pic prea accentuate, dar bine desenate lăsau să se întrevadă o dantură mai albă decît sîmburele de migdală... Pe scurt, fiecărui defect îi corespundea cîte o calitate. Era o frumusețe stranie și sălbatică, o figură care la început uimea, dar pe care n-o mai puteai uita...“

Acest fascinant personaj este proiectat de către scriitor într-un conflict de o violență caracteristică arenelor corridei. Carmen, muncitoare într-o fabrică, este, fie și din pricina frumuseții ei, luată drept o femeie înclinată să profite de pe urma farmecelor ei. În urma unei încăierări, este arestată și condusă la închisoare de către Don José, un chipeș și ambițios militar. Pentru a-și redobîndi libertatea, Carmen îl seduce și evadează. Pedepsit aspru de către comandantul regimentului de dragoni, Don José dezertează și devine contrabandist pentru a fi în apropierea frumoasei țigănci. Departe de a-i aprecia sacrificiul, Carmen se dezvăluie, curînd, obosită de dragostea năvalnică și de turbata gelozie a amantului ei. Ea are dealtfel și un soț care revine din închisoare. Don José îl ucide! Iar cînd Carmen îl va părăsi pentru un picador, nu atît din dragoste cît din dorința de a-și păstra libertatea, Don José o înjunghie...

Aceasta este povestea din care, treizeci de ani mai tîrziu, compozitorul Georges Bizet realizează o operă care va face înconjurul lumii și al secolului. Meilhac și Halévy, autorii libretului, încearcă s-o îmblînzească pe cît pot. În transpunerea lor, Carmen este celibatară, astfel năvalnicul Don José nu mai trebuie să-l ucidă și pe Garcia, soțul întors din temniță. De altfel, creată conform preferințelor publicului protipendadei din epocă, libretul înclină mai curînd spre operetă, dar creativitatea muzicală și teatrală a compozitorului este atît de puternică încît între momentele vesele și cele tragice nu există decalaj, ele se revarsă armonios în aceeași unitate a sufletului hispanic.

Începînd cu Celestine Galli-Marié, care a creat, prima, rolul, în 1875, la Opera Comică din Paris, șirul marilor cîntărețe care i-au intonat, cu brio, ariile în toate limbile lumii e nesfîrșit. Ajunge să citâm, numai pentru ultimii ani, nume de mari interprete lirice ca Jane Rhodes, Regina Resnik, Josephine Vease, Tatiana Troyanos, Shirley Verett, Elena Obrazțova, Tereza Berganza și, nu în ultimul rînd, Victoria Cortez.

Dar cinematograful?

La numai două decenii de la apariția operei lui **Bizet**, imaginea animată începe să pîlpîie și ea pe ecran, revendicîndu-și curînd subiectele din zonele tuturor genurilor de spectacol. În 1909 filmul e încă mut, dar opera nu mai e de mult ocolită. Calmette realizează o primă versiune a lui **Carmen** cu o vedetă a teatrului liric, Ma-

dame Badet și cu Max Dearly în rolul lui Don José.

Din acest moment gheața a fost spartă!

La început de carieră, în 1915, Cecil B. De Mille înscenează o sfîșietoare melodramă, căreia Chaplin îi ripostează prompt cîteva luni mai tîrziu cu o parodie în care Edna Purviance e Carmen iar Charlot face pe Don José. Filmul lui Chaplin ia în derîdere nu atît stridențele libretului, cît artificiosul genului. Parodia este, însă, blajină, așa încît tentativele de transpunere filmică pot continua, unele dintre ele devenind favorite ale publicului.

În 1918 **Ernst Lubitsch** face din **Pola Negri** o **Carmen** care a putut fi privită cu interes, chiar și în 1984, de către participanții la Festivalul internațional al filmului din Berlinul de Vest. Partenerul frumoasei actrițe poloneze era **Harry Liedtke,** unul dintre irezistibilii juni-primi ai epocii. În 1925 **Jacques Feyder** are ideea să monteze **Carmen** avînd ca protagonistă o vulcanică actriță spaniolă, **Raquel Meller,** devenită celebră datorită celor două versiuni (mută și sonoră la interval de un deceniu) ale melodramei **Violete imperiale.** O altă frumusețe hispanică — de fapt, latino-americană — **Dolores del Rio** avea să însufletească o Carmen în filmul realizat în 1927 de către **Raoul Walsh.** În ce-o privea, **Lotte Reiniger,** faimoasa

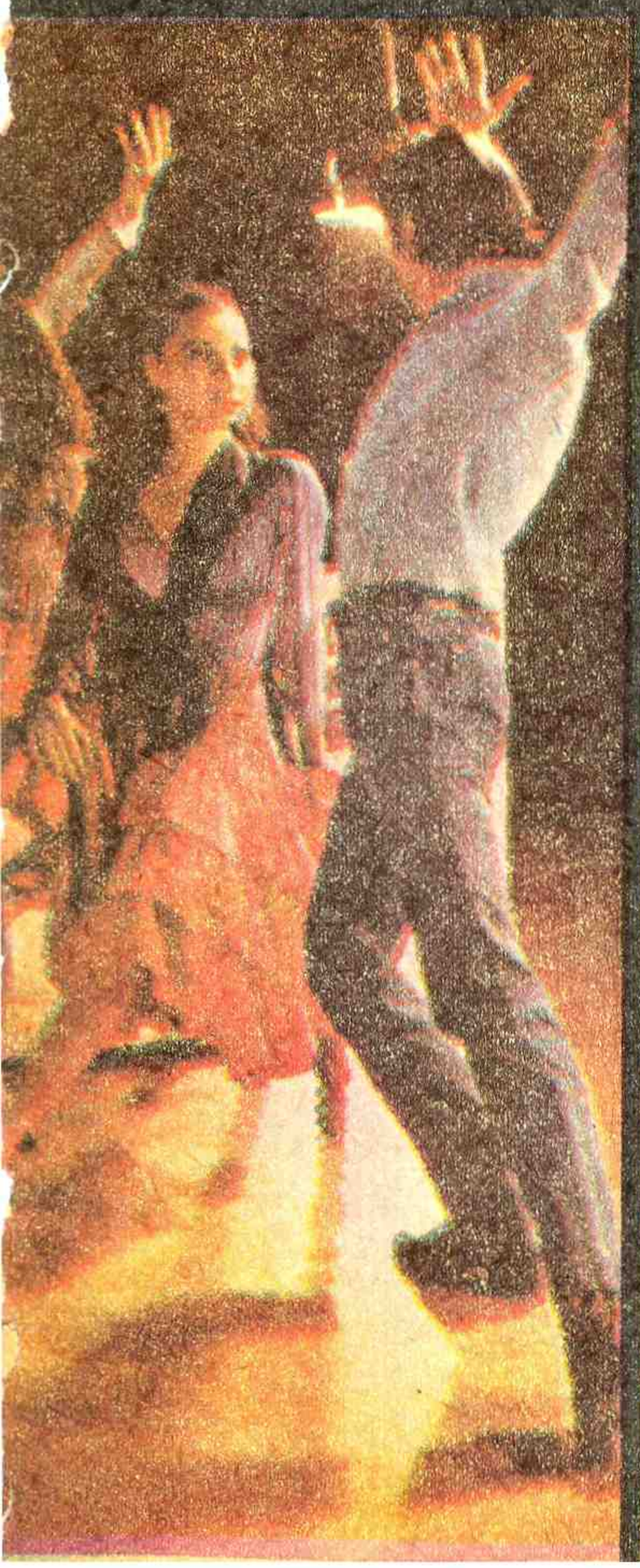
În 140 de ani de existență literară personajul lui Mérimée a însuflețit mii de spectacole de operă și zeci de versiuni cinematografice

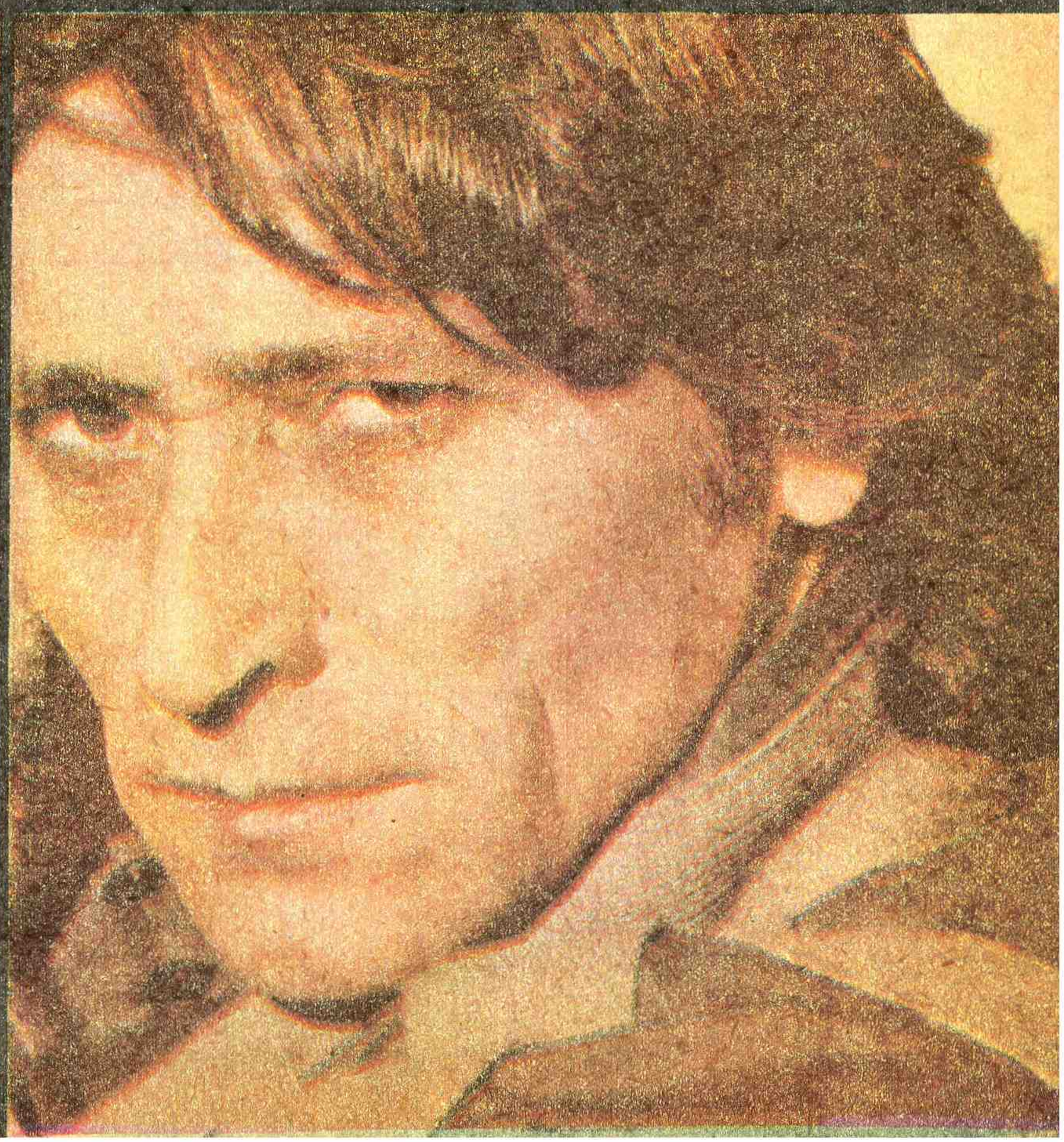
cineastă germană, se putea lipsi de vedete în versiunea pe care o lansa în 1933. Carmen a ei era modelată din carton, filmul fiind realizat în... „umbre chinezești". Mai aproape de noi, prin 1943, focoasa **Viviane Romance** sfîrșea înjunghiată de chipeșul Don José — Jean Marais, în marele succes al lui Claude Autant-Lara. Să mai pomenim și de **Carmen prohibita (Carmen interzisa)** 1960, filmul regizorului spaniol **Scotese** sau tot o „specialitate madrilenă" **Carmen de la Ronda,** melodramă în care evolua, stridentă și ostentativă, frumoasa **Sarita Montiel.**

Un nou val în '84

Iată cum, de la Madame Badet încoace, de aproape opt decenii, cinematograful se străduie să și-o apropie pe Carmen, cu trăsături atît de diferite, totuși pe măsura evoluției concepției despre frumusețea feminină. Cine au fost cele șase Carmen ale anului 1984? În cele trei versiuni paralele ale regizorului Peter Brook —Zeheva Gal, Helene Delavault și Eva Sourova însufleteau același per-

Carlos Saura — 1983, *Carmen* (Laura del Sol) și Don José (Antonio Gades) retrăiesc pătimașa iubire pe scenă, dar și în propria lor viață





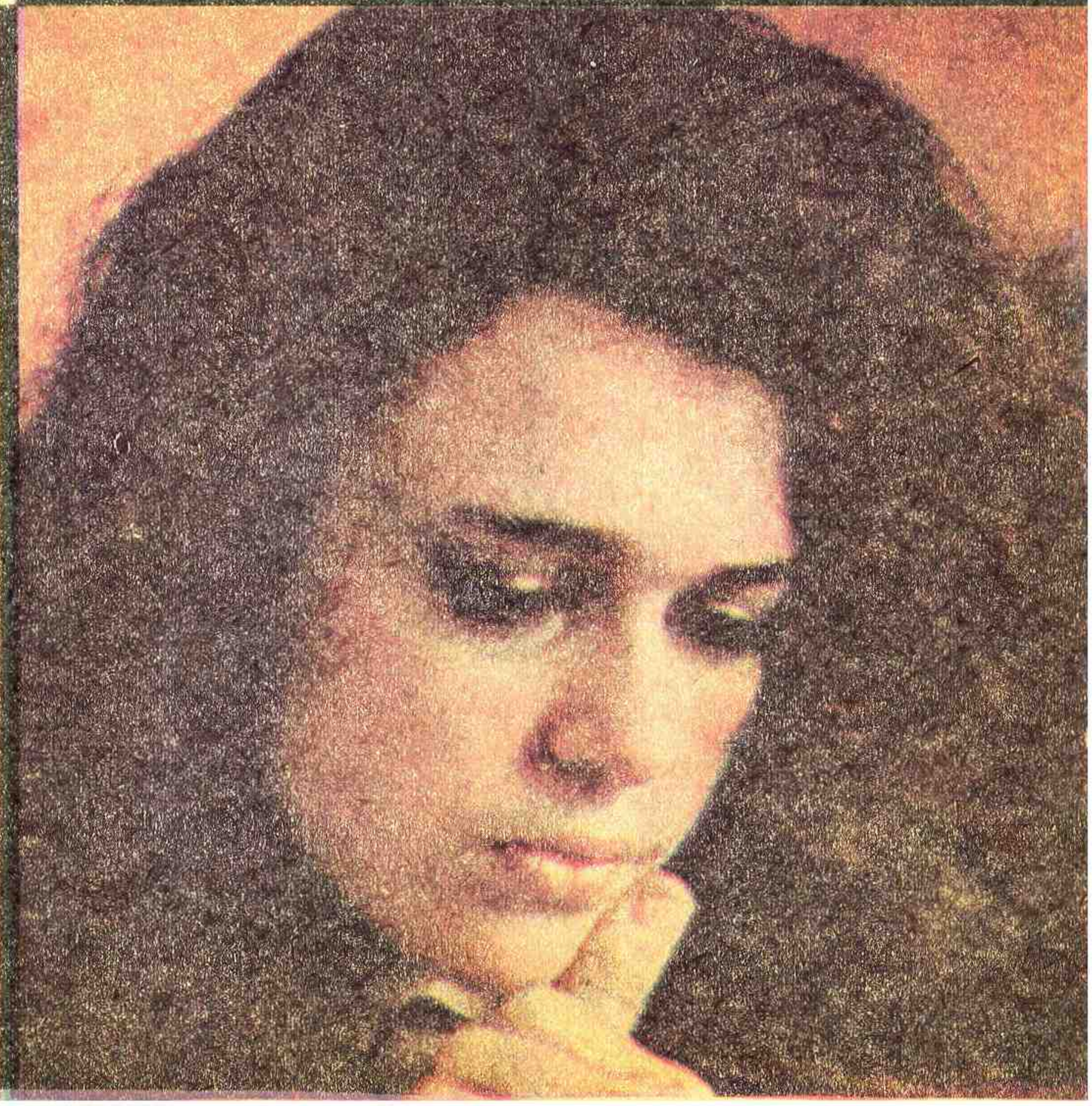
Ernst Lubitsch, regizorul german, a debutat ca regizor la Hollywood în 1918, cu *Carmen* (Pola Negri și Harry Liedtke)

În sfîrșit o spaniolă interpretă a celebrei Carmen (Sarita Montiel și Maurice Ronet) în *Carmen de la Ronda*

sonaj prizonier al destinului, victimă a propriei sale pasiuni care, deși se zbate în căutarea libertății, nu poate evita deznodămîntul tragic. Pentru cineastul spaniol **Carlos Saura,** Carmen este frumoasa balerină Laura Del Sol. „Pe toate străzile Madridului dai numai de Carmen!..." — surîde **Saura,** pentru care personajul baletului său cinematografic este tipic spaniol, este mitul femeii libere. Îl prezintă într-o poveste paralelă; cei doi interpreți ai rolurilor din operă trăiesc și în realitate același conflict. Deși italian, Francesco Rosi s-a lăsat și el fascinat de spiritul hispanic. A dovedit-o din plin și în frumosul său film dedicat tauromahiei, cunoscut spectatorilor noștri, **Momentul adevărului.** Filmul său este, între cele recente, unicul care respectă scrupulos decupajul în acte și tablouri al operei. Numai că le filmează în exterioarele originale ale Andaluziei, dîndu-le relief și prospețime. Rosi face — ce-i drept —, muncă de ilustrator, dar de cea mai bună calitate. Iar „copilul teribil" al

Francesco Rosi
și-a lăsat și el ademenit de muzică
(*Carmen* cu Iulia Migenes-Johnson)

Carmen: un mit ca Don Juan și ca Faust
(Marushka Detmers în *Prenumele: Carmen* de Jean-Luc Godard) — 1983



Frumoasa mexicană Dolores Del Rio a fost și ea Carmen

Noului Val, Jean-Luc Godard, încearcă, în ultimul său film intitulat **Prenumele: Carmen**, cu totul altceva. De fapt în „eseul" său nu e vorba atît de Carmen, cît de un regizor în fața unui nou film și de o actriță — frumoasa **Marushka Detmers** — care se străduie s-o înțeleagă și s-o întruchipeze pe Carmen.

Un personaj cu zeci de fețe și zeci de voci această Carmen, care a inspirat nenumărate versiuni și infinite procedee. Dacă aș fi întrebat, însă, pe care o prefer dintre cele văzute, aș vorbi despre un film pe care nu l-am pomenit încă: **Carmen Jones,** pe care Otto Preminger l-a realizat în anul 1954. Versiunea sa nu e o adaptare, ci o transpunere. Mai bine zis un transplant. Personajul și mitul său au fost smulse din mediul lor andaluz și implantate în America modernă. Corridei i-a luat locul competiția pugilistică, iar eroii istoriei sînt oameni de culoare, cu întreaga problematică a mediului lor. Cu toată schimbarea de fundal, Preminger rămînea fidel atît setei de libertate a personajului lui Merimée cît și strălucirii muzicii lui Bizet. O splendidă actriță de culoare, Dorothy Dandridge, conferă personajului — datorită farmecului și inteligenței jocului — o prospețime și o putere de seducție ieșite din comun. **Carmen Jones** a făcut-o celebră; **Porgy și Bess** aveau s-o consacre cîțiva ani mai tîrziu vedetă de prim rang. Din nefericire, Dorothy Dandridge a căzut victimă unui accident mortal și a dispărut, în plină tinerețe, ca și Carmen andaluza. Violentă, sensuală, dezinvoltă, ironică, pasionată, mincinoasă, generoasă și mai cu seamă liberă era, de parcă Merimée pe ea ne-ar fi descris-o, „o frumusețe stranie și sălbatecă, figură care uimea la început și pe care apoi n-o mai puteai uita..."

C. TOADER

Zeffirelli, Carmen, Romeo, Julieta și alții...

În ziua aceea, Opera din Viena sugera foarte puțin o scenă lirică și foarte mult culoarul unui metrou la orele de maximă afluență. Cîteva sute de figuranți, pe jumătate costumați, mișunau între decorurile neterminate. Orchestra te asurzea cu alămurile în plin exercițiu, iar o trupă de dansatori spanioli încerca, într-un colț, să repete, pocnind din călcîie și din tocuri. În mai puțin de zece zile urma să aibă loc premiera operei „Carmen" în cea mai somptuoasă montare din cîte se văzuseră pînă atunci. Impresia era însă că vor mai trebui cel puțin 10 luni pînă ce tot haosul acela să se ordoneze cît de cît.

Deodată apăru pe scenă un personaj tras la patru ace, din care se degaja o mare autoritate. De îndată a canalizat un grup de soldați dispersat și i-a orînduit în pluton, apoi a bătut din palme în ritm de flamenco și a început să se rotească împreună cu dansatorii spanioli. Cu un gest simplu și grațios s-a urcat, după aceea, pe un butoi de vin, ca să poată avea o privire de ansamblu. Dar coboară iar, aranjează șalul unei gitane, se suie din nou pe podiumul improvizat și, deodată, i se aude vocea: „O.K. Meine Damen und Herren, piaces piease, da capo, s'il vous plaît!" trecînd de la o limbă la alta cu aerul cel mai firesc din lume. Era Franco Zeffirelli, magicianul italian, geniul internațional al scenei.

Zeffirelli se simte cel mai bine în mișcare, în schimbare, în agitație. De la Los Angeles, unde termina primul lui film american, **Campionul,** fugea puțin pînă la Viena, apoi pentru un scurt week-end la Atena, urmat de o scurtă haltă la Roma, ca să plece, repede-repede, la Rio de Janeiro, unde avea de montat „Traviata". Secretul energiei sale debordante? Munca, ghidată de bucuria tonică pe care o suscită în om orice activitate creatoare. Și-a împărțit această bucurie cu cei mai mari artiști ai epocii: Maria Callas, sir Laurence Olivier, Alec Guinness, John Gielgud, Anna Magnani și atîția, atîția alții. Actorii cei mai de seamă aleargă să lucreze cu el, chiar și pentru roluri secundare. Asta nu înseamnă că după mai multe mii de audiții și probe nu angajează necunoscuți pentru roluri principale! A lucra în regia lui pare la fel de instructiv și pentru vedete și pentru debutanți. **Actrița** britanică Joan Plowright, **soția** lui Laurence Olivier, spune că: „Zeffirelli știe să sugereze, în jumătate de oră, patru interpretări diferite ale aceleiași scene și toate strălucitoare!" Sau debutantul Robert Powell: „Zeffirelli e capabil să stea o oră ca să deplaseze un obiect un centimetru". În schimb, același regizor poate dirija 40 de duelișți, în **Romeo și Julieta,** să se lupte în mijlocul publicului din amfiteatrul din Verona.

Franco s-a născut la Florența, în 1923, din părinți fiecare căsătorit cu altcineva. Drept care, pe actul lui de naștere scrie umilitoarea propoziție: „Născut din părinți necunoscuți". Zeffirelli este un nume inventat de el. La sfîrșitul războiului, tînărul Franco renunță — spre disperarea tatălui, care nu l-a crescut, dar i-a plătit studiile — la arhitectura pe care o urma la Universitatea din Florența ca să plece la Roma și „să se lanseze în lumea spectacolului". Era atît de frumos încît a fost angajat ca actor. Dar exact în clipa în care un „vînător de talente" de la Hollywood i-a oferit un contract pe șapte ani, Zeffirelli a preferat să-l urmeze pe Luchino Visconti, ca să-i deseneze costumele filmelor sale. În 1952, Opera din Milano îi propune și ea să facă costume pentru cîteva spectacole. „Magicianul" acceptă, dar anul următor, cînd aceeași Operă vrea să-i prelungească contractul, Zeffirelli joacă totul pe o carte și pune condiția de bază: „Fac costumele dacă pun și opera în scenă". Așa a început totul. Cu „La Cenerentola" de Rossini la Opera din Milano. Început de carieră de maestru! Urmat de nenumărate opere, de nenumărate piese, de cîteva — mari — filme.

Ziua de duminică, 16 februarie 1969, a marcat o epocă nouă în viața lui, după ce era cît pe aci să-i fie fatală. Ningea, și Franco plecase să o ducă pe Gina Lollobrigida la Florența cu mașina. La ieșirea din Orvieto, mașina s-a lovit de ceva și a fost proiectată într-un parapet. Pe Zeffirelli l-au crezut mort, pînă cînd un polițist a băgat de seamă că, din răni, sîngele curgea încă. Dus la spital, s-au constatat 18 fracturi și pierderea vederii la ochiul drept. În timpul lungilor luni de convalescență s-a gîndit mult la viața și la lucrările lui. Culcat, în întuneric și în tăcere, și-a revăzut și revizuit totul. Rezultatele se văd azi: o operă gravă, serioasă, riguroasă. Har și talent.

Și o ultimă autocaracterizare: „Dacă n-aș fi un toscan atît de melancolic, aș fi obligat să admit că sînt cel mai fericit dintre muritori".

■

90 de ani de cinema

palmaresuri personale

Miracolul unei voci, legenda unei vieți

La 29 mai 1965, întregul Paris se înghesuia la Operă ca să asiste la reprezentația de gală cu „Norma" de Bellini și cu Maria Callas în rolul titular. În cursul primelor trei acte, cîntăreața, care părea foarte obosită, nu a fost în voce. Înainte de actul patru directorul Operei a anunțat publicul că Maria Callas nu mai are putere să revină în scenă.

Așa a luat sfîrșit cea mai faimoasă carieră lirică a secolului și tot așa s-a născut și legenda. Cînd Diva s-a sfîrșit din viață, la 16 septembrie 1977, tot la Paris, în urma unei crize cardiace, ea devenise pentru o întreagă generație de admiratori, care nu o văzuse niciodată pe o scenă, un personaj mitic.

La extraordinarele sale calități vocale, Callas adăuga o prezență scenică nu mai puțin extraordinară și resurse dramatice dintre cele mai surprinzătoare. Dirijorul Leonard Bernstein își amintește că prezența actriței „electriza" auditoriul. Cît despre regizorul Franco Zeffirelli, el găsea că, alături de Callas, majoritatea celorlalți cîntăreți păreau „împăiați".

„Mă contopesc cu rolurile mele", obișnuia ea să spună și realismul interpretării era atît de convingător încît

Nu numai o voce unică, dar și o mare tragediană (Maria Callas în *Medeea*)

O fetiță grasă, cu ochelari, avea să devină una din cele mai electrizante cîntărețe ale secolului. Toți o vor numi La Callas

atunci cînd juca Violeta din „Traviata" de Verdi, fragilitatea ei era atît de pregnantă încît publicul, neliniștit, chiar credea că Diva căzuse brusc bolnavă pe scenă. Care să fi fost secretul, misterul acestui amestec de inteligență, fantezie și energie din care era plăsmuită „Divina Callas"? Fiica unor greci, emigrați în America puțin înainte de nașterea ei, în 1923, Maria Anna Sofia Cecilia Kalogeropoulos a fost un copil tăcut și singuratic, care se îndopa cu bomboane și suferea de o miopie pronunțată ce o obliga să poarte sticle groase la ochelari. La 8 ani, însă, lua deja lecții de canto și era vedeta serbărilor școlare. Împinsă de o mamă ambițioasă să participe la diferite concursuri radiofonice, a avut de îndată succes și și-a dat seama că atunci cînd cînta lumea o iubea cu adevărat. Odată studiile terminate, mama ei a dus-o în Grecia, la profesoara Elvira de Hidalgo. Celebra soprană spaniolă nu a uitat niciodată clipa în care a văzut venind o fată mare și grasă, cu ochelari enormi și care își rodea cu sîrg unghiile: „Ideea că o asemenea creatură poate rîvni la o carieră lirică mi

s-a părut grotescă". Apoi Maria a început să cînte și s-a produs miracolul: „Vocea ei țîșnea în cascade, încă nu destul de stăpînă pe mijloacele sale, dar pătrunzătoare, încărcată de lirism și de emoție." La sfîrșitul studiilor, după cinci ani, eleva va pleca cu 47 de roluri stăpînite la perfecție.

Debutul adevărat, după cel de la opera din Atena, l-a făcut în Italia, la Verona, în rolul Giocondei în opera lui Ponchielli. Aici a dezlănțuit două pasiuni: cea a dirijorului său, Tulio Serafin, și a omului de afaceri multimilionar, Giovanni Battista Meneghini. Serafin a ajutat-o în carieră, iar Meneghini a luat-o de nevastă, doi ani mai tîrziu, asigurîndu-i securitatea afectivă și financiară de care avea atîta nevoie. Pe măsură ce urca tot mai grabită treptele unei cariere din ce în ce mai strălucitoare, ea suferea o dublă metamorfoză: fizică, pierzînd 30 de kilograme, și artistică, trecînd de la fenomenul vocal la cel de mare tragediană lirică.

Gloria mereu crescîndă a celei care devenise „La Callas" nu putea să nu stîrnească tot felul de ecouri, de pildă în legătură cu scandalurile pe care le avea cu vreun partener sau altul, cu cîte un dirijor sau altul. Dincolo de exagerări — pentru că au fost multe exagerări — Diva și-a cucerit o reputație de intratabilă. Din cauza grijii de a se perfecționa artistic, ea trăia într-o permanentă tensiune și nu era mai puțin exigentă cu ea însăși decît cu ceilalți. Dimpotrivă. Directorul operei Metropolitan din New York, sir Rudolf Bing, spunea: „Dintre toți artiștii cu care am avut de-a face, ea era de departe cea mai dificilă, pentru că era foarte inteligentă și știa ce vroia și de ce." În fond, însă, era o femeie foarte spontană și tandră. Regizorul Franco Zeffirelli nu contenește nici azi să-i laude bunătatea și generozitatea. Începînd din 1960, Callas s-a produs din ce în ce mai puțin în public. Această retragere a coincis cu divorțul ei, după 10 ani de căsnicie, și începutul unei legături, care va dura nouă ani, cu armatorul grec Aristotel Onassis. Cu toate acestea, cu formidabila autoritate care o caracteriza, ea operă o reintrare triumfală în stagiunea 1964—1965, cîntînd în 30 de reprezentații cu „Tosca" și „Norma". Adevăratul rămas bun de la public l-a luat în stagiunea 1973—1974, cu prilejul unui turneu care n-a făcut decît să confirme declinul acestei voci de excepție. La Paris a dus o viață retrasă, dar deloc pasivă. Iubea viața, iubea munca și cît timp a trăit, a trudit. Într-o zi a fost întrebată dacă singura ce conta în viața ei era muzica: „Nicidecum. Cel mai important mi se pare să comunici. Numai comunicarea te ajută să suporți viața, și numai arta îngăduie o profundă comunicare între două ființe". La 16 septembrie 1977, dimineața, Maria Callas s-a trezit în mare formă. S-a sculat, după ce luase micul dejun în pat, dar după cîțiva pași, s-a clătinat și s-a prăbușit. Au dus-o înapoi în pat și în cîteva clipe s-a stins, înainte de a putea fi anunțat medicul ei. Dintre toate omagiile care i s-au adus, poate unul singur trebuie, meritã menționat cu deosebire. Cel al sopranei spaniole Montserrat Caballé. Acest omagiu spunea doar atît: „Mulțumesc, Maria."

Rodica LIPATTI

Scola în pas de dans

Premii, distincții, întîlniri cu presa și publicul, retrospective, prezențe în jurii, ori la masa de onoare a unor simpozioane, toate acestea sînt forme de evidențiere a personalității cîte unui creator (folosesc cuvîntul acesta fără nici o convingere că ar fi și cel mai potrivit, dar s-a încetățenit. În cazul de față — adică al regizorului Ettore Scola — noțiunea de creator nu este improprie, dar pare uzată, prea convențională și prea obișnuită pentru un om ieșit din comun cum este cineastul italian).

Scola și-a făcut ucenicia pe platourile de filmare, trecînd cam prin toate disciplinele acestei arte: a fost co-scenarist, apoi scenarist de sine stătător (ceea ce este destul de rar, căci astăzi scenariul a devenit operă de colaborare, în cele mai multe cazuri, presupunînd participarea unor specialiști ai diferitelor ipoteze dramaturgice). A fost apoi asistent de regie, secund și într-o bună zi a luat totul pe cont propriu. N-a urmărit nici succese zgomotoase, nici proiectarea sa pe firmamentul internațional și, în genere, nici o performanță. N-a vrut ca filmele lui să fie în capul listei nici la încasări și nici la onoruri. („Nu mă interesează să lucrez, să fac filme pentru festivaluri" — ținea el să declare odată). Și totuși Ettore Scola trece astăzi drept un autor inconfundabil, chiar incomparabil, un autor care situează arta filmului în zona ei cea mai caracteristică la ora de față. Recenta realizare a lui Scola **Ballando, ballando,** sau **Balul** cum s-a tradus acest titlu în spiritul textului care l-a inspirat pe regizor, — **Balul** deci este, aș spune, o expresie cinematografică obținută prin sinteza filmului de tip Chaplin cu cel fellinian. Mișcarea expresivă are într-adevăr forța de sugestie chapliniană în timp ce tipologia este în spiritul dar nu și în limitele la care o duce Fellini. Dar — și aceasta este cred trăsătura distinctivă, caracteristică cinematografului practicat de Scola — nimic în filmele sale nu trădează vreo servitute, nu este îndatorat vreunei influențe preluată ca atare, ci reprezintă o dizolvare în gîndirea proprie a imensei experiențe făcute în cele nouă decenii de artă filmică. Performanța din **Ballando, ballando** stă, cred, în faptul că pornind de la o piesă de teatru (deci de la o modalitate artistică în care principalul argument este verbul) Scola a obținut o dizolvare a cuvîntului rostit în imagine fără cuvinte, în mișcare și gest, sonoritatea fiind cedată integral muzicii. **Ballando, ballando** este istoricul unei perioade dintre cele mai tumultuoase ale secolului nostru. Povestirea debutează în ajunul celui de-al doilea război mondial și ajunge pînă aproape de zilele noastre — și acest istoric este comunicat spectatorului pe unda jucăușă a șlagărelor care au marcat un moment sau altul, șlagăre ce depozitează dealtfel în memoria noastră afectivă nu numai ce-a însemnat acel pas dansant ori text de libret la modă, ci însăși vremea sublimată în melodia care a circulat pe buzele tuturor și în pasul de dans, mai îndemînatic ori mai chinuit al insului anonim. Și la capătul fiecărei experiențe umane consumată într-un anume timp, expresia finală încremenește într-un stop cadru devenit apoi cadru fotografic și rămas pe perete ca o fotografie amintire (liant al timpului care trece). **Terasa,** un film de acum cîțiva ani al lui Scola ca și **Noaptea din Varenne** anunțau — și cu cîtă strălucire — evoluția stilului narativ al realizatorului italian spre o povestire în „tablouri vivante", eventual o dispensare de locvacitatea obligatorie ce tinde să umple fiecare minut cu multe vorbe. Scola pare că operează o drastică cenzurare a cuvîntului în cadru spre a reține doar pe acela încărcat de sens, **cuvîntul-sinteză.**

M. AL.

Coregrafia solicitării fără speranță. Mai era oare nevoie și de „dansați, duduie?"
(Balul **de Ettore Scola)**

palmaresuri personale

Copilăria- inima tuturor vîrstelor

Cu zîmbetul ei drăgălaș, cu gropițele din obraji și părul numai zulufi, Shirley Temple a rămas pentru totdeauna prototipul copiilor-vedetă din întreaga istorie a cinematografului, întruchiparea însăși a noțiunii de baby star. Dacă pe vremea marelui mut, Mary Pickford era aclamată, în anii de culme ai gloriei sale, ca „logodnica Americii", pentru că nu exista tînăr care să nu-și dorească o asemenea viitoare soție, tot așa îngerașul cu zulufi și gropițe era socotit în deceniul al patrulea, cînd filmul căpătase glas, „copilașul favorit al Americii", ba chiar al întregii lumi, cu greu putîndu-se găsi o mamă care să nu se fi mîndrit cu o astfel de odraslă.

Un Oscar pentru o vedetă de șase ani

În 1934, cînd avea doar șase ani, un Oscar de dimensiuni miniaturizate, pe măsura gabaritului laureatei, venea să răsplătească „contribuția remarcabilă adusă spectacolului cinematografic" prin rolul creat în filmul **Micuța domnișoară Marker,** turnat după una din schițele celebre ale lui Damon Runyon, scriitorul care a știut să redea ca nimeni altul viața lumii mărunte, periferice a New York-ului.

În acest film, micuța Shirley se pomenea, fără voia sa, firește, utilizată în chip de... gaj („marker") de tatăl ei, un impenitent jucător la curse. Inutil de a mai adăuga că prin gingășia și farmecul ei cucerește inima de piatră a aranjorului de pariuri, a bookmaker-ului (Adolphe Menjou) reușind, pînă la urmă, să-și lecuiască și tatăl de viciul atît de păgubitor. În primăvara lui 1980 avea loc, aproape cu același succes ca și „pelicula princeps", premiera unui remake după **Micuța domnișoară Marker,** rolul fetiței oferită drept gaj fiind încredințat tot unui „star" de șase ani, Sara Stimson. Între aceste două repere, între aceste două capete ale șirului (pentru că a mai existat un remake, puțin izbutit însă și cu titlul schimbat) s-a scurs aproape o jumătate de secol, timp în care imaginea copilului-actor și a copilăriei, așa cum a fost ea proiectată pe ecranele lumii de studiourile californiene, a suferit mutații radicale.

Să ne întoarcem însă, deocamdată, la anii de glorie ai lui Shirley Temple, anii '30, cînd, rînd pe rînd, copilul minune apare în **Vagaboanda (Now and Forever), Micul colonel (The Little Colonel), Căpitanul Ianuarie (Captain January), Heidi, India în flăcări (Wee Willie Winkle), Viață de artist (Little Miss Broadway)** — traducerea titlurilor, unele total neinspirate, sînt cele sub care filmele respective au rulat la vremea lor pe ecranele noastre — și multe, multe altele, de fiecare dată spectatorilor fiindu-le prezentată aceeași viziune idilică și idealizată a copilăriei. Lumea celor mici se dovedește invariabil mai generoasă și mai înțeleaptă decît lumea adulților, obtuzității și lipsei de înțelegere a acestora din urmă se datorează toate dramele existenței care — să nu uităm că ne aflăm în epoca marșului triumfal al happy end-ului! — sînt, totuși, pînă la urmă escaladate.

Sociologii au arătat de mult că idilismul happy end-ului este un produs direct al anilor marii crize 1929—1933, cînd economia Americii capitaliste mergea în gol, cînd uzinele își închideau una după alta porțile, cursul acțiunilor la bursă se prăbușea vertiginos, iar milioane și milioane de oameni, rămași fără slujbă, rătăceau de colo pînă colo, în căutarea zadarnică a unui loc de muncă. În asemenea împrejurări, lumea simțea, ca o reacție firească, și compensatorie, nevoia disperată de a găsi, măcar pe un alt plan, pe planul ficțiunii, al fanteziei, al închipuirii, temeiuri de optimism și uriașa uzină de vise a Hollywood-ului nu a făcut decît să speculeze la maximum această nevoie. Conformîndu-se unei asemenea viziuni, filmele cu Shirley Temple opuneau logicii și soluțiilor adulților, care se dovediseră incapabili să înfrunte cum se cuvine vicisitudinile vieții cotidiene, logica și soluțiile izvorîte din inocența și puritatea vîrstei copilăriei. Așa se explică în bună parte succesul deosebit, priza la public a filmelor amintite (bineînțeles, trebuie neapărat avute în vedere și talentul ieșit din comun al micuței protagoniste, naturalețea cuceritoare a jocului său) și, în general, voga copiilor actori. Pentru că, alături de Shirley Temple, s-au ilustrat în această perioadă și Deanna Durbin și Judy Garland, care au debutat, ce-i drept, la o vîrstă mai avansată (14 ani), Freddyie Bartolomew (neuitate rămîn rolurile acestuia în David Copperfield și Micul lord, versiunea din 1936), Mickey Rooney și Jackie Cooper, a căror foarte timpurie carieră a început cînd încă nu apăruse cinematograful sonor și tot așa, coborînd vîrsta debutului, ajungem la Dickie Moore și Baby Leroy, care, ambii, au apărut pentru prima oară pe ecran la vîrsta de... un an.

Pe toți i-a depășit, însă, în popularitate, Shirley Temple, îndrăgită la vremea ei de sute de milioane de spectatori din întreaga lume, filmele ei fiind urmărite și astăzi cu încîntare — de cei mici — cu nostalgie — de cei mari — prin intermediul ecranului televiziunii.

Între rochiţe apretate şi genunchi juliţi

Şi totuşi au existat obiecţii asupra schematismului a mare parte din aceste filme, asupra simplificării uneori dusă la extrem, a story-ului, a situaţiilor şi întîmplărilor înfăţişate şi, mai ales, a belşugului de sirop şi dulceaţă de trandafiri în care înoată deopotrivă scenariile şi concepţiile regizorale. S-au adus obiecţii pînă şi pantofiorilor de lac şi şorţuleţelor perfect apretate, mai ales că există şi copii, mulţi, foarte mulţi copii, cărora le cam place să se joace şi în praf şi care se întorc acasă cu hăinuţele în dezordine şi cu genunchii juliţi. Cîtă deosebire între aceste pelicule şi celebrul **Zero la purtare,** turnat în 1933, de francezul Jean Vigo, cu actori-copii, neprofesionişti, un inegalabil poem al adolescenţei în revoltă împotriva tabu-urilor şi conformismului lumii adulţilor.

Tocmai de aceea o reacţie faţă de drăgălăşenia căutată a copiilor-actori începe să-şi facă loc peste ocean, chiar în perioada de glorie a interpretei micuţei domnişoare **Marker.** Meritul de a fi depăşit limitele, sau mai bine zis canoanele impuse de stilul Shirley Temple revine neîndoios lui Victor Fleming cu **Vrăjitorul din Oz** (1939) şi lui Norman Taurog cu **Orașul copiilor** (1938) — beneficiind de concursul hotărîtor al unor copii-actori de mare talent ca Judy Garland şi Mickey Rooney. Un pas înainte înregistrează **John Ford** (în 1941) cu **Casa din vale (How Green Was My Valley)** unde Roddy McDowell în rolul mezinului unei familii de mineri nu mai are nici o urmă din drăgălăşenia sclifosită a micilor actori de odinioară.

Shirley Temple a rămas pînă azi cea mai mică vedetă recompensată cu premiul Academiei de arte şi ştiinţe a filmului american.

Mai aproape de „ţărmurile" realismului

Odată cu sfîrşitul celui de-al doilea război mondial stilul amintit îşi trăise traiul, iar actorii-copii se apropiau tot mai mult de „ţărmurile largi ale realismului". În primii ani ai perioadei postbelice, în Europa, regizori ca Vittorio de Sica şi Roberto Rossellini procedau la o adevărată revoluţie recurgînd pentru un film ca **Sciuscia,** de pildă, la copii luaţi direct de pe stradă. Ceva mai tîrziu (1959) tot în Europa, regretatul François Truffaut avea, de asemenea, să înfăţişeze în modul cel mai veridic cu putinţă, cu ajutorul unui interpret ideal, Jean Pierre Léaud, un adolescent cu trăsăturile cele mai banale, cele mai obişnuite cu putinţă, frămîntările vîrstei în acea capodoperă care se numea **Cele 400 de lovituri** (în treacăt fie spus, traducerea ad litteram a titlului francez este o enormitate, existînd suficiente echivalente pentru a reda ideea de „adolescenţă zvăpăiată"). În fine, chiar şi în cea mai sumară trecere în revistă nu poate fi omis imensul impact pe care l-a avut **Copilăria lui Ivan** (1962), filmul care a relevat întregul tragism al războiului reflectat în universul copilăriei.

Producătorii de pe ocean au dat însă dovadă de mai multă „prudenţă",

→

Surîsul de mini-Cio-cio-san a ţinut afişul doar cîteva primăverii (Baby Peggy)

Copilul minune al anilor '30 ajuns producător de filme TV în anii '60 (Jackie Coogan)

Happy end-ul, un produs al anilor marii crize (Judy Garland şi Mickey Rooney)

Cine n-a fost în copilărie cireşar? *Aripi de zăpadă* (Cea mai recentă transpunere cinematografică după cartea lui Constantin Chiriţă în viziunea lui Adrian Petringenaru. În imagine: regizorul co-scenarist Adrian Petringenaru, actriţa Angela Ioan şi grupul de elevi interpreţi ai cireşarilor)

pămîntenilor adulţi controlul planetei... Odată cu **Copilul lui Rosemary (Rosemary's Baby)** în 1968, (regia Roman Polanski) începe voga copiilor concepuţi sau posedaţi de diavol. O asemenea „posedată" este Linda Blair, care în **Exorcistul** (1973) comite fapte aproape de neimaginat prin caracterul lor abominabil. Şi cazurile de sanatism infantil continuă cu **Celălalt (The Other)**, **Piaza rea (The Omen)**, **Audrey Rose** şi o avalanşă de alte

● De la mica zînă la micii monştri
● De la copiii străzii la „Copilăria lui Ivan"
● De la „Mică romanţă" la marea răspundere...

producţii, însăilate în grabă şi populate de fiinţe infernale, vampiri, vîrcolaci, frankensteini în miniatură. Un alt prag de neconceput, cu cîteva decenii în urmă, a fost trecut odată cu **Şoferul de taxi (Taxi Driver** — 1976), unde unul din personajele principale este o fetiţă de 12 ani (Jodie Foster) exploatată de un proxenet, sau cu **Frumuşica (Pretty Baby** — 1978), o fetiţă tot de 12 ani (Brooke Shields) trăind în acelaşi mediu al abjecţiei şi maculării.

Reacţia de justificată indignare a publicului faţă de noul tip de filme cu actori-copii nu a întîrziat să se producă. S-au creat asociaţii de părinţi care au organizat acţiuni de protest, publicişti şi educatori şi-au spus şi ei cuvîntul, au fost trimise memorii forurilor executive şi legislative. Mai ales, însă, încasările în scădere de pe urma filmelor amintite au constituit un motiv de reală îngrijorare pentru studiouri: supraproducţia de pelicule în care copiii erau prezentaţi ca întruchipare a tot ceea ce este mai rău şi pernicios, încetaseră să mai găsească desfacere, curiozitatea iniţială a unor anumite categorii de spectatori dispăruse. Şi aşa se face că, odată cu sfîrşitul anilor '70 şi începutul anilor '80, Hollywood-ul redescoperă inocenţa copilăriei.

Un sărut sub Puntea suspinelor

Gheaţa a fost ruptă de **Mica romanţă (A Little Romance)** — 1979— trezirea primilor fiori ai iubirii între doi adolescenţi **(Diana Lane** şi **Thelo**

Un mic prinţ pe nume Mark Lester

ei nu au renunţat la copii frumoşi, la actorii (infantili) de profesie, chiar dacă modelul Shirley Temple, Freddie Bartolomew încetase a mai fi preponderent. Nathalie Wood (care avea să devină apoi o actriţă de mare sensibilitate) în **Miracolul de pe Strada 34** (1947) şi Brandon de Wilde în **Shane** (1953) sînt exemple ale unor încercări de a împăca noile exigenţe ale realismului, ale autenticităţii cu vechile standarduri ale înfăţişării fizice fără cusur.

Cînd micii îngeraşi se prefac în monştri

Şi apoi trăznetul din senin! Zîmbetul angelic se preface într-un rînjet malefic. În **Sămînţă otrăvită (The Bad Seed** — 1956) — blonda Paty McCormack cîntă înveselită la pian după ce a provocat moartea, în chinuri groaznice, a unei persoane care îi era antipatică. În **Satul damnaţilor (Village of the Damned** — 1962) îngeraşii nevinovaţi de odinioară se transformă în monştri la propriu — creaturi venite din spaţiul cosmic pentru a smulge

Bernard) care, cu complicitatea binevoitoare a unui bătrînel simpatic, (Laurence Olivier), fug la Veneţia pentru a schimba primul sărut sub Puntea suspinelor. Subiectul este tratat cu multă gingăşie de experimentatul George Roy Hill, eroii-copii dovedindu-se superiori adulţilor care îi înconjoară, cu excepţia bătrînelului, firește.

Ideea nobleţei sufleteşti a copiilor, a purităţii vîrstei se regăseşte şi în **Armăsarul negru (The Black Stalion):** scăpat dintr-un naufragiu, un copil aflat în pragul adolescenţei îşi creează pe o insulă pustie o lume a lui, aparte, în care singura fiinţă care îi împărtăşeşte viaţa este un splendid armăsar şi el supravieţuitor al aceluiaşi naufragiu. În **Copii bogaţi (Rich Kids),** Jammy (Jeremy Levy), ai cărui părinţi sînt divorţaţi, o sfătuieşte pe colega sa de clasă Franny (Trini Alvarado) cum să procedeze faţă de părinţii ei, care, la rîndul lor, sînt pe punctul să se despartă. **Campionul,** un remake (semnat Franco Zeffirelli) după filmul de acum cinci decenii în care apărea Jackie Cooper, a adus pe ecran adorabilul căpşor blond şi privirea serafică a lui Ricky Schröder. Care spectator, şi mai ales spectatoare, ar putea spune, cu mîna pe inimă, că a putut rezista acestei priviri, în faţa căreia s-a topit ca prin farmec tot ştaiful şi morga nobilitară, toată uscăciunea sufletească a prea severului său bunic (Alec Guinness) în recentul remake după **Micul lord?**

Unele din aceste pelicule repetă, desigur, vechi „clişee", ele nu sînt lipsite de idei preconcepute asupra copilăriei, tot aşa după cum „filozofia" lor este neîndoios simplistă („dacă adulţii s-ar comporta aşa cum se comportă copiii, lumea în care trăim ar putea fi mai bună"), oricum însă ele sînt incomparabil preferabile incoerenţei şi degringoladei producţiilor cinematografice cu copii-monştri (sau monştri-copii).

Marea răspundere a tuturor meşterilor Geppetto

Poate că este adevărat, cum spunea vestitul pediatru american dr. Benjamin Spock, că actuala criză a valorilor morale pe care o străbat Statele Unite (alături de celelalte ţări occidentale) este răspunzătoare de resuscitarea interesului faţă de lumea ideală, faţă de „paradisul pierdut" al copilăriei. Dar să dăm cuvîntul doctorului Spock: *„Frustraţi şi dezamăgiţi de incapacitatea noastră de a obţine ceea ce dorim, în condiţiile cînd moralul ne este scăzut, iar posibilităţile de a alege reduse, ne hrănim cu iluzii. Iar iluzia unei copilării idealizate ne aduce înapoi într-o vreme cînd, aşa cum spunea Dickens, toată lumea era fericită şi nu exista timp şi spaţiu. Şi atunci reinventăm copii şi copilăria. Ne transformăm în nişte meşteri Geppetto care cioplesc dintr-o bucată de lemn de esenţă nobilă tot atîţia Pinocchio. Şi ceea ce a fost odată devine «ceea ce ar fi putut să fie» şi nu este..."*

O metaforă frumoasă, fără îndoială. „Esenţa" nobilă din care prind viaţă aceste vise sînt copiii-actori cu farmecul şi spontaneitatea, cu gingăşia şi nevinovăţia lor. În spatele fiecărui din aceşti Pinocchio se află regretul şi nostalgia unui adult. Regretul după o copilărie iremediabil pierdută, după aspiraţiile spre puritate care s-au risipit într-o societate asaltată de prea multe răutăţi şi injustiţii. Cu atît mai mult ar trebui ca toţi meşterii Geppetto ai lumii (inclusiv ai lumii de celuloid) să se aplece asupra unei „substanţe" atît de gingaşe, a unei „materii prime" atît de preţioasă cu aceeaşi nesfîrşită grijă ca a bătrînului din ale cărui mîini şi mai ales din a cărui inimă de aur a fost plăsmuită năzdrăvana păpuşă-copil...

Romulus CĂPLESCU

La vîrsta cînd copiii sînt zîne, şi zînele sînt parteneri de joacă *(Veronica* **de Elisabeta Bostan şi Vasilica Istrate)**

Copilăria, vîrsta la care o întrebare naşte mereu alta. *Piciul,* **un film de Iosif Demian (regie) şi Mircea Diaconu (scenariu). Cu: Victor Rebengiuc, Diana Lupescu, Răzvan Vasilescu şi copilul Răzvan Rădulescu, în rolul Piciului.**

Fosta anti-Shirley Temple s-a săturat să interpreteze roluri de copii delincvenți

Veterană la 22 de ani

„Probabil că nu am să fac film tot restul vieții, dar nici nu mă pot gîndi să abandonez, sînt de prea multă vreme în cinema!"

Declarația aparține unei vedete „veterane" de numai 22 ani: Jodie Foster.

Ca și în alte exemple celebre — Lillian Gish sau Bette Davis — totul a început de la mama ei care era hotărîtă să-și facă copiii actori. Mergînd cu băiețelul ei să dea o probă la un film de reclamă pentru o loțiune de bronzat, a luat-o și pe Jodie pe care nu avusese cu cine să o lase acasă. Fetița avea atunci nouă ani. Văzîndu-se pe platou nu a fost chip să stea liniștită. Enervat, un regizor secund a întrebat cine făcea scandal. Cînd a văzut-o și-a dat seama că are în față chiar pe interpreta pe care o căuta pentru rolul jucat pe marele ecran de Tatum O'Neal în **Luna de hîrtie,** după care se pregătea acum un serial de televiziune. A fost prima ei apariție pe un ecran. Martin Scorsese, care tocmai începea filmările la **Alice nu mai locuiește aici,** a remarcat-o și a ales-o pentru rolul prietenei băiețelului lui Alice. E greu să v-o amintiți. Avea un rol aproape neînsemnat, dar a fost suficient pentru a-i verifica aptitudinile și deci a-i propune un rol important în filmul său următor **Șoferul de taxi,** o fetiță obligată de mediul social să facă prostituție. Cu acest nou rol Jodie Foster se va pomeni printre candidatele la Oscar pentru cel mai bun rol secundar, dar și cantonată în acest fel de personaje. Așa a început și scandalul în jurul acestei vedete-adolescente. Specializată în apariții șocante **(Bugsy Malone, Fetița care locuiește în vale),** Jodie Foster nu a întîrziat să devină ținta protestelor publice, deși cu aceste roluri ea nu se deosebea prea mult de colegele ei de generație Brooke Shields sau Nastassia Kinski. Dar cel mai grav lucru în care a fost implicată și care demonstrează încă o dată cît de nocivă poate fi influența filmelor despre lumea viciilor a fost declarația celui ce a încercat cu trei ani în urmă să atenteze la viața președintelui Reagan, Jhon Hinkley, și care a declarat că a făcut-o în semn de „omagiu" pentru idolul lui de pe ecran: Jodie Foster. În apărarea ei au sărit atunci actori și regizori cu care lucrase. Peter O'Toole declara: „Jodie este o fată minunată. E talentată și muncitoare și a devenit pe nedrept ținta atîtor atacuri publice".

După o serie de

lar Claude Chabrol adăuga: „În ciuda rolurilor pe care le-a interpretat Jodie a știut să rămînă un copil. Dar un copil inteligent și cu multă forță de muncă. Succesul nu i s-a suit deloc la cap". Ceea ce se vede și din declarațiile ei.

„Nu mă pot obișnui să mă consider actriță. De altfel cred că sînt mai mult o tehniciană. Simt personajele mai degrabă emoțional și de obicei nu mă gîndesc prea mult la ceea ce se numește concepția sau simbolul rolului. Poate acesta e și secretul reușitei mele. Dacă pui prea mult intelect într-un rol îl distrugi! declară cu destulă candoare și neștiință tînăra vedetă. „Urmăresc întotdeauna materialul filmat, căci cel mai bun profesor sînt propriile greșeli. Nu înțeleg niciodată actorii care nu-și văd niciodată filmele! Cum altfel poți ști ce ai de făcut?"

În ciuda unei evidente naivități experiența îi dă dreptul să facă aprecieri destul de corecte asupra Hollywoodului: „Filmele au devenit extrem de dependente de tehnică și de afaceri. Actoria a rămas doar o mică parte din cinema. Adesea se întîmplă să filmezi doar trei minute pe zi, în timp ce o armată de tehnicieni lucrează toată ziua. Lor li se datorează în cea mai mare parte reușita unui film. Ei știu mai bine decît tipii cu bani și trabuc cum se face un film. De altfel sînt sigură că în curînd îmi voi scrie singură scenariile, — continuă Jodie Foster cu aplomb, — pentru ca să arăt că pot interpreta și un alt gen de roluri".

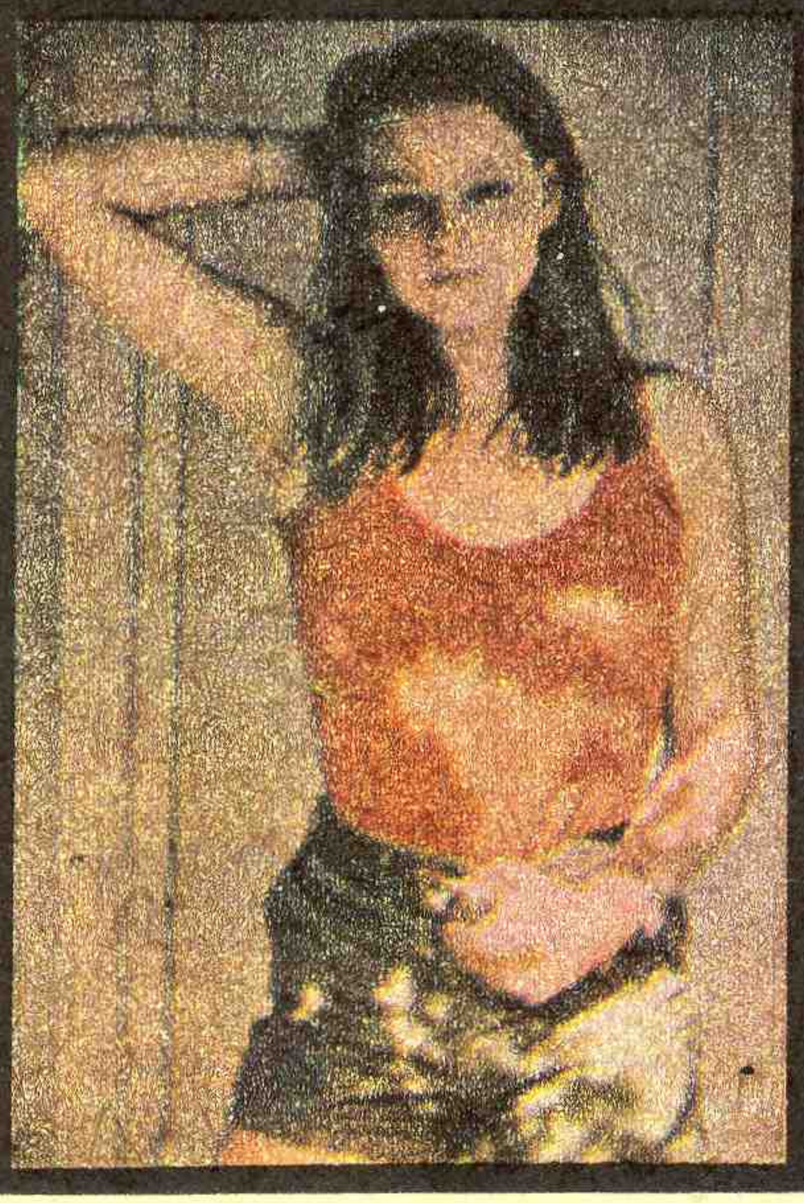
În perspectiva acestei dorințe, Jodie Foster urmează în prezent cursurile de literatură ale Universității din Yale. Specialitatea aleasă: scriitoarele americane de culoare; ceea ce ne spune ceva despre opțiunile ei viitoare. Dar pînă să ajungă și scenaristă Jodie Foster va avea de făcut față presiunilor de tot felul la care, după cîte se știe, sînt supuse vedetele Hollywoodului. Nathalie Wood, Marilyn Monroe, Liza Minnelli au fost și ele vedete precoce ale Hollywoodului. Știm cum au sfîrșit primele două, iar Liza Minnelli a ieșit de curînd din una dintre acele numeroase clinici californiene de dezintoxicare a alcoolicilor (mama ei, Judy Garland, s-a numărat și ea printre victimele succesului). Iată de ce lucida declarație a vedetei de numai 22 de ani capătă valoare de avertisment: „Pînă acum nu am devenit deloc paranoică. Singurul lucru care mă supără sînt flashurile fotografilor. Cînd reporterii îți fac o fotografie ai impresia că cineva trage în tine!"

Este greu de găsit o comparație mai concludentă pentru starea de tensiune pe care gloria a generat-o și o generează în Cetatea filmului. Și dacă se spune că drumul spre iad este pavat cu bune intenții, sigur că acela spre olimpul starurilor este pavat și plătit deseori chiar cu prețul vieții. Sau, în orice caz, cu multe avataruri.

Ruxandra NIȚU

Asemeni lui Lilian Gish și Bette Davis, Jodie Foster își datorează succesul perseverenței mamei ei, care a dorit un singur lucru: să facă din copiii ei, vedete

personaje malefice, în sfîrșit, tînără cuminte cu cunună de lămîiță (Jodie Foster)



Truc, miracol sau business?

Dacă este adevărat ceea ce arată sondajele de public în toată lumea — un interes mereu crescînd pentru filmele de acţiune — tot atît de sigur e şi faptul că ele trăiesc, cel puţin în ochii tinerilor spectatori care ocupă trei sferturi din sala de cinema, prin momentele spectaculoase pe care le creează cascadorii. Mai mult chiar: faima actorilor care devin protagoniştii statornici ai acestui gen de filme este întreţinută abil prin discreţia păstrată asupra dublurilor utilizate în scenele de risc, precum şi în privinţa accidentelor cîteodată tragice ce au loc pe platouri.

Totodată însă, un fenomen invers capătă proporţii în rîndul publicului de toate vîrstele: demonetizarea riscului. Aflînd mereu cîte ceva din ceea ce se pregăteşte pe platourile de filmare — de unde sînt relatate întîmplări plăcute, nostime sau chiar picante — tot mai mulţi cinefili ajung să creadă în trucurile cu care tehnicienii pot crea o veritabilă magie de cascadorii fără... cascadori adevăraţi (pentru atari „efecte speciale" reuşite există chiar şi un premiu Oscar). Aşa încît, după ieşirea din sala de cinema, chiar şi un puşti poate să-ţi explice cum a fost produs un accident fără teama că cineva putea să piară atunci cînd, de fapt, stăteai cu sufletul la gură...

Consecinţa apetitului pentru filmul de suspens dublat de o blazare a spectatorilor săi favoriţi — care rîvnesc mereu senzaţii şi mai tari — este supralicitarea. Producătorii caută alte şi alte momente de risc şi, nu mai puţin, impun cascadorilor prelungirea (dacă se poate chiar în minute!) a numerelor ce ameninţă, cu fiecare clipă în plus, să mutileze sau să aducă moartea executantului.

Cît calcul,
cît risc,
cît curaj,
cît talent
şi cîtă dăruire
pentru ca un salt
cu calul,
cu maşina,
cu avionul...
să nu devină fatal.

Şi totuşi: cît anume poate fi pregătit „la rece" şi cît e surpriză (uneori fatală) într-o secvenţă la vederea căreia spectatorul îşi acoperă instinctiv privirile ca şi cum totul s-ar petrece atunci, în faţa lui?

Să cazi neprevăzut: hazliu, eroic...

Cascadoria, devenită în ultimele decenii o profesiune, are propriul ei trecut. Termenul însuşi, definind în arta filmului rolul dublurilor actorilor pentru acţiunile de risc, provine din italienescul cascata (verbul cascare) trăgîndu-se, la rîndu-i, din latina populară (casicare, din cadere: a cădea), ceea ce indică rădăcinile îndepărtate ale cuvîntului care exprimă un eşec al mişcării fizice umane. Cum aceasta creează, de regulă, un efect comic (rîsul fiind o reacţie „normală") cele mai vechi spectacole au folosit pentru succesul de public interpreţi care-şi pregăteau cu grijă o suită de false stîngăcii: căderi prelungite, tumbe, alunecări, răsturnări... Acestea au fost în primul rînd spectacolele de circ, în care oameni „cu umerii de cîrpă" evoluau în arenă în pauzele impuse de schimbarea fără cortină a recuzitei necesare feluritelor numere de atracţie. Din spectacolele de circ şi numerele de bîlci, cascadele au trecut în music-hall-uri, iar de aici au ajuns în faţa mînuitorilor aparatelor de filmat. Realizatori de comedii, artişti de geniu ca Chaplin, Stan şi Bran şi alţii dovedindu-se, în egală măsură, acrobaţi desăvîrşiţi în executarea cascadelor comice.

Riscul calculat

Mult mai aproape însă de ceea ce reprezintă astăzi pe ecran, profesia de cascador este termenul folosit în cinematografia americană: stuntman, executant al unei figuri acrobatice dificile. Căci valoarea unei cascade comice stă, mai mult, în fantezie decît în efort şi risc. Pe vremea filmului mut, asemenea cascade nu pretindeau nici măcar măsuri de protecţie speciale. Abia mai tîrziu, după unele accidente, dar mai ales după consacrarea „star system"-ului, producătorii au început să nu mai permită utilizarea vedetelor de mare popularitate — care erau totodată costisitoare şi rentabile —

folosind, pentru început, dubluri neprofesioniste. Aceasta pentru că, în cascadoria de factură dramatică, artiștii circului nu mai pot face față: gama posibilităților este limitată, aparatele mult prea simple și mereu aceleași, ambianța calmă, total diferită de surprizele pe care le rezervă în aer liber o evoluție spectaculoasă. Este rîndul sportivilor profesioniști, al piloților de încercare, ai performer-ilor de tot felul (care știu să mînuiască lasso-ul, să treacă prin foc, să coboare fără parașută...)

Un exemplu recent ne arată cît de departe poate merge pasiunea pentru a deschide noi orizonturi cascadoriei. La 21 septembrie 1984, la Couhé Brux, Jean Jacques Lancereau — unul dintre virtuozii cascadoriei aeriene franceze — a doborît recordul european de pilotat avionul cu... capul în jos! El a reușit să zboare în această „poziție negativă" timp de două ore și nouă minute, față de o oră și 55 de minute (record anterior: Léon Biancotti). Pentru a realiza acest zbor de-a-ndoaselea precum și recordul obținut la 41 de ani, Lancereau (fost șofer de încercare la „Renault" și pilot de avion) s-a antrenat timp de șase luni, cîte o oră și jumătate, pe un aparat special care-l fixa cu capul în jos. Poziție în care rezolva cuvinte încrucișate sau... privea la televizor! În acest timp, tensiunea trebuia să-i rămînă suficient de ridicată, în tot corpul, întrucît dacă scădea prea mult îi provoca dureri insuportabile în rinichi, ochii ardeau, fața se congestiona. „Cu cît antrenamentul e mai dur, cu atît am mai multe șanse de reușită", declara el înainte de a bate recordul.

Cît de grea este încercarea acestui antrenament pentru pregătirea unor cascade ce se consumă în numai cîteva minute, au arătat-o pregătirile echipei de săritori cu parașuta care au lucrat pentru filmul **„Ziua cea mai lungă"**. Legendarul Gil Delamare (care avea să sfîrșească tragic, la 31 mai 1966, într-un accident de automobil pe cînd lucra la filmul regizorului Christian Jacque **Sfîntul la pîndă**) a condus o echipă de cascadori selecționați din mai multe țări. După ce au urmat un curs de parașutism de 25 de zile, au continuat instruirea — care includea și trei ore de alpinism cotidian — pînă au însumat 99 de zile de efort neîntrerupt. Și cu toate că atunci au fost socotiți pregătiți, bilanțul final rămîne edificator: numai 18 au terminat cu bine filmările, restul pînă la al 200-lea fie au abandonat pe parcurs, fie s-au rănit în timpul filmărilor.

Cînd TV invită la sinucidere

Primele cascade false s-au născut în anul 1927, cînd regizorul francez Jean Epstein trebuia să filmeze pentru **Oglinda cu două fețe** un accident produs de faptul că o rîndunică se izbea de fruntea unui șofer, iar acesta pierdea controlul mașinii. Astfel, mașina se oprea în fața unor perdele, rîndunica era împăiată, iar răsturnarea se obținea cu un cric așezat sub șasiul automobilului, ceea ce permitea filmarea detaliată a mișcării dramatice pe care o antrena accidentul. Apoi, peisajul natural era implicat evenimentului prin supraimpresiune... Această cascadă-trucaj complicată o anticipase într-o situație mai simplă, dar mai cutremurătoare, la vremea sa Méliès, cînd a vrut să prezinte pe ecran, în 1906, execuția prin ghilotinare a unui criminal, dar cenzura a interzis proiecția scenei în cauză.

Chiar ajutați de tehnică (Douglas Fairbanks făcea salturi spectaculoase lansat de pe o trambulină speciala (batuta); „zborul" unui automobil, uneori pe o distanță de zeci de metri, este datorat startului său de la înălțime) cascadorii, care uneori sînt actorii înșiși, nu sînt feriți de risc. Dimpotrivă, odată cu apariția televiziunii, acest factor care amenință să le curme viața a crescut masiv în importanță. Dacă în cinematografie se obține la montaj, după filmarea plan cu plan, efectul de ansamblu al cascadei, televiziunea utilizează mai multe camere electronice de luat vederi care înregistrează simultan din diferite unghiuri și în diferite planuri, cursiv, desfășurarea neîntreruptă a momentului. Aceasta impune, la cea mai neînsemnată eroare, reluarea integrală a cascadei — cu tot riscul prevăzut — dar și executarea ei calculată în secunde sau chiar fracțiuni de secundă atunci cînd, pe parcurs, intervin explozii sau ciocniri cu vehicule ce sosesc, în viteză, de la mare distanță.

Cu numai cîțiva ani în urmă, rețeaua americană de televiziune N.B.C. a dobîndit un invidiat succes de public cu serialul de „spectacole adevărate" intitulat „Games People Play" (Jocuri de societate). Într-un articol intitulat semnificativ „Aviz: prima încercare de a dobîndi faima poate fi fatală", Deran C. Sarafian, producător asociat al show-ului, încadra cascadele filmate în categoria celor care nu permit nici cea mai mică eroare. Iată una dintre ele, pe care camerele TV le-a captat într-o desfășurare ce nu admite întreruperea, tocmai pentru a potența senzația de realitate. Întîmplarea: un om este legat cu lanțuri de peretele unui vagon de tren, încărcat cu explozibil. Vagonul este plasat într-un punct izolat, la capătul unei linii ferate din afara Los Angeles-ului. Din partea opusă lui, pornește un alt vagon, care-l va izbi pe primul, provocînd explozia. Cascada: omul legat cu lanțuri trebuie să-și dezlege mîinile și picioarele și să se arunce cît mai departe de vagonul ce va exploda aruncînd în văzduh veritabile proiectile de metal în flăcări. Se dă semnalul cu un steguleț. Omul începe să acționeze cu o viteză uimitoare. Dar vagonul înaintează și mai repede. Omul își eliberează mai întîi o mînă, apoi un picior. Vagonul e tot mai aproape. Dar omul nu a reușit încă să scape de lanțuri și nici să se arunce. Nimeni nu mai poate opri impactul. S-ar părea că sub camerele de televiziune se va produce un accident fatal. Dar, în ultima clipă, omul se salvează! Explozia

→

Curajul de a sfida moartea

Pretențiile tot mai mari ale producătorilor de filme pun în pericol viața cascadorilor. În această secvență realizată pentru un serial american de televiziune, cascadorul Paul Nuckles deține rolul unui șofer într-o îndrăzneață figură de salt cu automobilul, urmată de o explozie. Cum pentru a face mai spectaculoasă imaginea a fost utilizată o cantitate de explozibil adevărat, iar detonarea a avut loc cu o secundă mai devreme, cascadorul ar fi putut arde odată cu automobilul. Totuși costumul de protecție, rezistent la flăcări, l-a salvat, ceea ce s-a putut constata abia după recuperarea sa, de către o echipă specializată, dintre resturile arzînde ale vehiculului. ■

Pe locuri, fiţi gata... motor! Florin Piersic şi Szabolcs Cseh pregătind o... cascadă la *Misterele Bucureştilor*

zguduie văzduhul în timp ce omul planează prin aer, împins de curenţi şi urmărit de flăcări...

Nu acelaşi noroc l-a avut însă un alt cascador, Stan Kruml, care s-a angajat să străbată un „tunel de foc" — veritabil infern de flăcări — în numai 17 secunde, dar nu a reuşit performanţa decît în 34 de secunde. Rezultatul: mîinile i-au ars ca nişte torţe, avînd apoi nevoie de doi ani de spitalizare.

Banii sau viaţa

În căutarea senzaţionalului, pe marele sau micul ecran sînt înfăţişate tot mai multe asemenea cascade în filme care trăiesc în conştiinţa publicului doar prin fiorii pe care-i produc. Pe bună dreptate, opinia publică americană — îndeosebi cea a „artiştilor riscului" de la Hollywood — a reacţionat energic cu trei ani în urmă, cînd actorul Vic Morrow şi doi copii au fost ucişi de un elicopter la realizarea filmului de televiziune **Twilight zone (Zonă prost luminată)**. S-a reamintit cu acest prilej că, în 1981, cascadorul James Garner a fost izbit de un taur care i-a rupt nouă coaste şi l-a ţintuit opt săptămîni la pat sau că numai în ultimii cîţiva ani, peste douăzeci de interpreţi ai unor figuri periculoase au fost răniţi sau ucişi. „Ce vor să facă din noi — carne pentru cîini?" întreba Robert Marta, preşedintele unui comitet de protecţie constituit ad hoc, într-un interviu din New York Times.

Evident, creşterea profiturilor din astfel de filme TV se realizează nu numai din difuzarea şi comercializarea lor, ci şi din economii pe care producătorii le prevăd la filmare. Cum arăta actriţa Jessica Walter, vicepreşedintă a ghildei actorilor de cinema din S.U.A., solicitată să efectueze o cursă nebunească cu un Mercedes sport într-un film TV — fapt pentru care a refuzat rolul — „producătorii nu cheltuiesc nici măcar zece dolari pentru a lua un tub de oxigen care să poată fi utilizat imediat, la nevoie, pe platou". În alte filme, pentru a obţine impresia dorită, producătorii nu mai admit (ca pe vremea star-system-ului) înlocuirea actorilor cu cascadori în scenele-cheie. Astfel, deşi nu mai puţin de 19 cascadori au fost pregătiţi să-i dubleze pe actorii Jean Simmons, Allyn McLerie, Rachel Ward şi Stephanie Faracy în filmul **(The Thorn Birds) Păsările cu ţepi**, producătorul a cerut imperativ prezenţa lor într-o scenă cu flăcări, fum şi vînt. Motiv pentru care, Kim Kahana, cascador veteran al Hollywood-ului şi coordonator al cascadelor la acest film TV, a părăsit filmările considerînd că „actorii sînt expuşi la un pericol inutil". Într-adevăr, focul a scăpat de sub control şi, cu toate că nu s-a produs vreun accident, actriţele McLerie şi Simmons au tras o spaimă de neuitat. Producătorii s-au mulţumit însă cu încasările!

Iată de ce capătă o tot mai largă răspîndire ideea că apărarea cascadorilor faţă de pretenţiile „inconştiente" ale producătorilor nu se poate realiza decît prin constituirea unui grup de experţi cărora să le fie încredinţată, de fiecare dată cînd este solicitată o figură periculoasă, decizia dacă ea poate sau nu să fie executată. „Companiile producătoare — arăta cascadorul american Ron Stein — sînt preocupate să sporească scenele tari, deci de a solicita cascade din ce în ce mai imposibile. Dacă fac însă cea mai simplă greşeală, accidentul poate fi fatal".

●

În sala de cinema sau aşezat comod în faţa televizorului spectatorul încearcă emoţii la care au contribuit nu numai talentul scenaristului, regizorului sau interpreţilor, ci şi cel al oamenilor a căror meserie este riscul. Merită să ne gîndim aşadar şi la cei care sfidează moartea pentru ca un spectacol de film să fie mai aproape de neprevăzutul vieţii şi de culmile artei. Căci dacă pentru producători cascadoria a devenit un business, pentru cei ce o practică ea este o adevărată artă.

Eugen ATANASIU

Cu sufletul la gură? Niciodată!

Niciodată, din cîte își poate aminti un cineast, nu a existat cascadă mai temerară, mai nebunească (realizată **nu** de un cascador!) decît următoarea: să cobori dintr-un helicopter, în zbor, pe o scară din funii, pînă pe cockpitul unui avion, tot în zbor. Cînd Jean-Paul Belmondo a anunțat că el va fi acela care va încerca această performanță, principala atracție a filmului **Animalul** pe care-l realiza atunci Claude Zidi, toată lumea a rămas paf. Pentru această scenă nu putea fi vorba de repetiții. Deci, ori totul, ori... Nimeni nu a putut să-i schimbe hotărîrea. Nu a pus decît o singură condiție: să fie ultima secvență de turnare. Dacă se întîmplă ceva, măcar restul filmului să fie salvat! „Cel mai greu mi-a fost să duc lupta cu vîntul, va mărturisi Belmondo mai tîrziu. Trebuia să mă agăț bine, să nu mă ia pe sus". Din nou pe pămînt, s-a repezit în barul în care regizorul palid de spaimă aștepta să i se anunțe catastrofa. Bébél — cum îi spun prietenii — a izbucnit în rîs: „Ai văzut că se poate?" „Cînd o să termini odată cu tîmpeniile astea", l-a întrebat, enervat, cineastul. „Cînd o să împlinesc 40 de ani". Numai că pe atunci, avea deja 43...

Trabucul între dinți, picioarele pe masă, jachetă de piele, Jean-Paul Belmondo seamănă leit, în viață, cu personajele sale de pe ecran. Brigand romantic sau pastor, aventurier, polițist sau superman, el nu este niciodată antipatic. Toți eroii lui au, pe lîngă un nonconformism exploziv, și două calități irezistibile: o temeritate nesăbuită și sufletul în palmă. A turnat 50 de filme în 25 de ani și a amuzat peste 200 milioane de spectatori ai marelui sau micului ecran. „Este actorul cel mai extraordinar al generației sale", spunea despre el regizorul Jean-Pierre Melville, în 1961, pe cînd lucra la filmul **Léon Morin, pastor.** „Este în stare să spună aceeași frază în 20 de feluri diferite și toate juste".

Fără să-și întrerupă cariera de actor a trecut de partea cealaltă a aparatului de filmat ca să facă, de pildă, **Asul așilor.** De atunci lucrează într-o triplă calitate: de actor, de finanțator și de gestionar. „Tot timpul ne întîlnim în trei ca să discutăm", obișnuiește să spună Belmondo. „Cădem însă repede de acord: detest ședințele". „Secretul meu în afaceri? — mărturisește el — este că nu caut să fac neapărat bani, ci caut să fac cu orice preț plăcere. Îmi place să mă amuz, îmi place să joc". În realitate, este felul lui de a lupta contra tracului. Acest veșnic puști de 51 de ani, cu un chip de boxer bine snopit, este un tandru, care însă niciodată nu va accepta să-și scoată masca în fața publicului.

A filmat cascada cea mai nebunească (pentru un profesionist). Cu o singură condiție: să fie plasată ultima secvență de turnare. Dacă se întîmplă ceva...

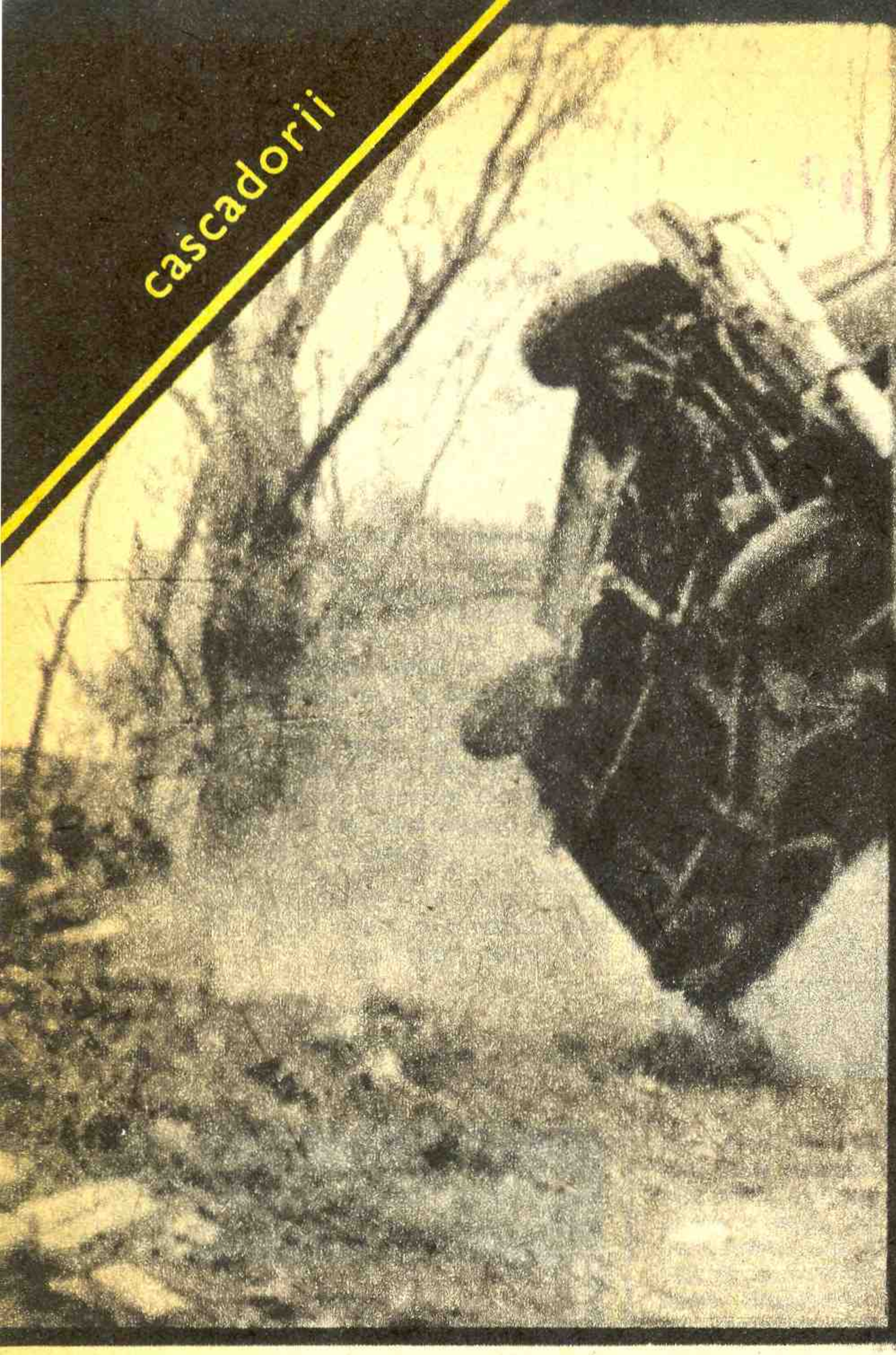
Sicilian de origine, el este fiul sculptorului Paul Belmondo și al pictoriței Madeleine Belmondo, care și-a abandonat cariera ca să-și crească cei trei copii. La 13 ani, Jean-Paul avea același temperament ca și azi: leneș și hiperactiv, înnebunit după fotbal, adormea la orele de clasă. La 15 ani este un flăcău bine legat și se apucă de box. Dar nu se poate plia rigorilor acestui sport. În 1951 hotărăște că va fi actor și este admis la Conservator. Profesorii săi, cînd îl vedeau, ridicau ochii la cer și exclamau: „Doamne, cît este de urît!" În schimb, colegii îl adorau pentru toate trăznăile pe care le făcea. Timp de opt ani Belmondo s-a agățat de scenă. A jucat de toate, de la Molière la Claudel, la Paris și în sute de turnee prin provincie. În 1958 este remarcat de regizorul Marc Allégret, care-l angajează pentru filmul **Ciudată duminică**. După premieră, un critic entuziast scria: „Are ceva și din Michel Simon și din Jules Berry. Este un actor genial". Acest critic se numea Jean-Luc Godard.

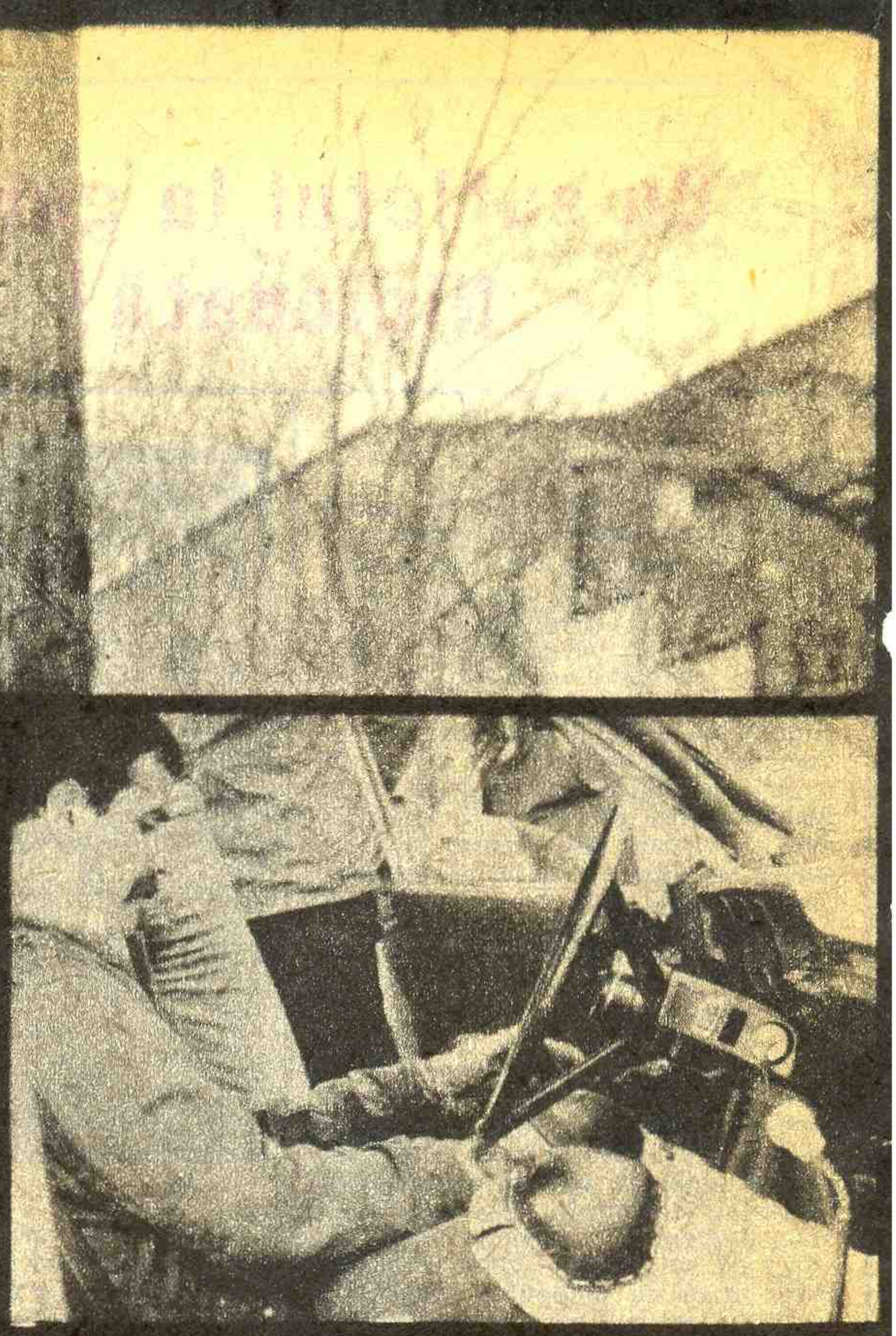
Puțin mai tîrziu, un omuleț cam caraghios, neras și cu imenși ochelari negri, îl atacă pe stradă: „Vreți să acceptați un rol în filmul meu?" Belmondo, șocat, intrigat, nu știe ce să răspundă, dă din umeri și pleacă mai departe. După cîtăva vreme, reîntîlnește misteriosul personaj: „Ei, v-ați hotărît?" Așa s-a născut filmul **Cu sufletul la gură** care va propulsa spre glorie două vedete, pe Jean Seberg și pe Jean-Paul Belmondo. Pentru că, ați ghicit, omulețul pipernicit și neras era Godard.

Belmondo e lansat. Acum face un film cu Henri Verneuil, în care îl are ca partener pe Jean Gabin. Prietenia dintre acest bătrîn actor, cunoscut pentru rigoarea sa profesională, și acest „june prim" de 29 de ani, cunoscut pentru nonșalanța sa, va dura pînă la sfîrșitul vieții lui Gabin. În 1963, cu **Omul din Rio** al lui Philippe de Broca, Bébél își inaugurează cariera de actor căruia îi plac riscurile. Poate fi văzut de aici înainte în mai toate filmele, sărind de pe acoperișul unui bloc pe altul, atîrnat 30 de metri deasupra pămîntului, numai de o sforicică, survolînd piața San Marco și Canal Grande, suspendat pe un trapez, care trapez era agățat de un elicopter, etc. etc. etc. Se pregătește îndelung pentru aceste numere de cascadorie, dar nu scapă — cum nu scapă nici cascadorii de meserie — de accidente: 17 puncte de sutură, după ce a spart, în trombă, o imensă fereastră în filmul **Magnificul...**

Azi, vedetă a Franței cinematografice, Belmondo nu s-a debarasat de tentația scenei, după cum nici tracul nu l-a părăsit vreo clipă: „La fiecare nou rol am senzația că sînt un boxer care-și repune titlul de campion mondial în joc." Deviza lui: „Să fiu întotdeauna în formă, ca să pot lovi repede și tare, în sutimea de secundă în care destinul își lasă garda în jos". Tot deviză de boxer.

Ca un boxer pe ring (Jean Paul Belmondo)





Concentrarea dinaintea **saltului** — La volan, Ioan Albu

A fi cascador

Cascadorul este omul care luptă împotriva echilibrului. Este cel care creează dezechilibrul propriei lui mișcări. Acel dezechilibru controlat din instinctul lui, care în clipa aceea trebuie să funcționeze în sensul invers procesului de gîndire al unui om normal. În cascadorie trebuie să ajungi la un dezechilibru perfect, controlat (așa cum clovnul acrobat face lucruri mult mai dificile decît cel care merge pe sîrmă). Astfel se explică naturaleţea într-o cascadă cu mașina a unui om în flăcări, a unei bătăi cu pumnii sau cu sabia, mișcările dezarticulate ale unui om împușcat undeva la etajul 7 și lupta cu dezechilibrul propriului lui corp în cădere. Consider că așa trebuie să gîndești această meserie, fiindcă altfel nu se poate, dacă ai face o cascadă gîndită altfel decît după raționamentul acesta, atunci ea ar fi falsă, nenaturală sau, cum îi spunem noi, ar fi „făcătură". A fi cascador este mai mult decît un om care-și riscă viața într-o căzătură de pe o terasă aflată la 20 m. Este omul care trebuie să-și educe gîndirea și reflexele ca să acționeze așa cum îi cere meseria încît tot ce face să pară natural. După ce ai terminat o cascadă, te reîntorci la legile normale ale fizicii pe care te bazezi în viața de zi cu zi.

Trebuie să existe această detașare pentru că nu poți face cascadorie agățat de autobuz sau conducînd nebunește propria-ți mașină cu care te poți face praf la prima curbă.

Probabil că dintre toate cuvintele de pe acest pămînt pe care le aude un cascador niciunul nu va avea puterea să-l facă să se concentreze atît de mult cum îl face cuvîntul: motor. Oricît ar fi de epuizat fizic ori de adîncă în el oboseala, în clipa cînd aude „motor" se înviorează brusc și iată-l gata să înfrunte necunoscutul pe care l-a studiat și calculat pînă atunci. Acum ești față-n față cu propriile tale ipoteze. Acum se verifică dacă ai dreptate. Acesta este momentul de concentrare maximă cînd oboseala ți-a trecut cu mult peste limite, îți simți capul ca într-un vid imens. Toate mișcările le faci cu încetinitorul în liniștea din jur parcă de teamă să nu se miște aerul de pe lîngă tine care ar putea să facă zgomot. Tăcerea devine aproape dureroasă. Tăcere în care a încremenit totul, respirația s-a oprit, nimeni și nimic nu mișcă, este ca formidabila liniște ce se lasă peste o imensă arenă spaniolă unde toreadorul înfruntă privirea taurului muribund. Acestei perfecte tăceri i s-a spus: momentul adevărului. Cea mai mică greșeală din partea cascadorului în acest moment îl poate costa cîteva săptămîni de inactivitate, o lucsație sau o fractură, și asta în cel mai fericit caz.

Ioan ALBU

Eu și cu mine

— Ce ai?
— Îmmm...
— Aha... nostalgie de primăvară.
— Pe dracu.
— Hai la treabă!
— M-am sculat la ora 5 și de dormit nu am dormit decît 3 ore.
— Nu mă interesează, ai treabă multă de făcut, cîteva căzături de la înălțime și știi foarte bine că nu te las să le faci de mîntuială.
— Am mers patru ore cu trenul, aș vrea să fac o baie.
— Nu ai timp.
— M-am săturat de tine, înțelegi?
— Degeaba.
— În fond, cine ești tu să mă comanzi?
— Știi foarte bine.
— Bine. Atunci lasă-mă-n pace.
— Ha, ha, ha.
— Nu auzi, pleacă, du-te!
— Comenzi nu admit decît de la tine, atunci cînd ești așa cum te știu eu: echilibrat, înțelept și lucid.
— Să te ia...
— Nu ai nici o șansă. Vezi mai bine că nu îți ajung cutiile.
— Imaginează-ți că măcar atît mi-am dat și eu seama.
— Da?! De acord, dar recunoaște că uitaseși de prelată.
— Am să te distrug într-o zi.
— O dată cu tine poate.
— Am să fac cascada de la a 5-a pasarelă. Așa e bine?
— Avînd în vedere cutiile, da.
— De aici de sus se vede întotdeauna altfel. Ce zici?
— Ai dreptate. Numai că cei de jos nu prea știu asta. Nu, nu, dacă te vei apuca să strigi acum, tot nu te va înțelege nimeni, te vor crede nebun. Cred că nu vrei asta.
— Bineînțeles că nu.
— Hai gata, motor!
— Ai văzut că a ieșit bine. Uite, prelata a ținut pînă la ultimul rînd.
— Da, da, ai dreptate. Sînt cam obosit.
— Știi că la locul celălalt ai de căzut de pe o grindă?
— Da, știu. Nu mă mai pisa. Acum lasă-mă, sînt, într-adevăr, obosit și știi că după căzătura asta de pe grindă mai am una, de pe schelă.
— Bine, te las, dar o să-ți pară rău.
— O.K. Sînt de acord să intervii numai în situații limită.
— Atenție, motor!
— Stop! Știi ce spune sudorul ăsta? Că grinda nu este prinsă cu nimic. Stă pur și simplu în echilibru și că nu pot să mă urc pe ea.
— Ai văzut?
— Taci din gură!
— Ce facem, nea Mișu, o fac de pe platforma asta de sub ea?
— Era să o pățești.
— Taci odată, că nu pot să înțeleg ce spune omul ăla de jos.
— Bine, fă-o de pe platformă, pun eu aparatul la marginea din stînga.
— Ai văzut dacă nu m-ai lăsat să mă mai amestec?

În lupta cu dezechilibrul avînd ca aliat legile fizicii și stăpînirea de sine

— Tot am aflat că grinda nu este prinsă.
— Ai avut noroc.
— Sigur, tu crezi că dacă...
— Nu căuta justificări în altceva, știi că nu ține. În cascadorie nu merge la noroc. Mai bine gîndește-te că mai ai de făcut cea de a treia căzătură de pe schelă și ar fi mai bine să căutăm să fim de acord în ceea ce faci. Hai odată, ce naiba, că doar ai făcut altădată și mai obosit ca acum și ne-am înțeles bine, la cascade mai grele decît astea.
— Hai să vedem ce facem! Ne-au mai rămas jumătate din cutiile pe care le aveam la început.
— Și prelata.
— Da, și prelata, dar știi cît le întărește.
— Poate nu o mai pui deloc acum, distanța nu pare mai mare decît la grindă.
— Ai cam început să vii pe gîndurile mele și să te identifici cu ele. Ești chiar foarte aproape.
— O să fie bine atunci, nu?
— Da, sigur, deja mă simt altfel privind altfel cutiile de aici de sus și gîndind la cum o să se miște corpul meu în aer pînă la impactul cu suprafața cartonului dur.
— Gata. Ai făcut-o și pe asta bine. Mai bine decît pe celelalte, chiar dacă a fost ultima, cu oboseala acumulată.
— Acum am să merg la gară să plec acasă.
— Se pare că ai răcit. Ai fost transpirat și strănuți.
— Iar ești nesuferit?
— Eu doar constat.
— Gata. Vezi? Am ajuns acasă. Îmi cam vîjîie capul și am puțină febră. Se pare că mă doare și în gît.
— Asta este. Ai răcit: antigripin, piramidon, frecție, ceai cald, știi tu ce trebuie pentru starea asta.
— Ai vrut să te depărtezi de mine, **Eu** care sînt singurul tău sprijin, **Eu**-ul tău care te ajută în momentele cele mai grele, **Eu**-ul tău care ți-a suflat în ultima fracțiune de secundă că nu e bine și ai scăpat cu viață. **Eu**-ul tău care se contopește cu tine și nu te deranjează decît atunci cînd, obosit fiind o iei razna și vrei să te dedublezi. **Eu**, care nu pot fi decît **Eu**-ul tău, adică **Tu**.

I.A.

Un episod din neuitatul 1907, dar atunci eroii luptei pentru libertate socială nu erau... cascadori
(*Mînia* de Mircea Veroiu)

90 de ani de cinema

legende pe celuloid

Erendira: a reprezentat Mexicul la Festivalul de la Cannes 1983

— că la originea tuturor povestirilor sale a stat **imaginea.**

Să fie o reminiscență a șocului pe care primele imagini de film văzute le-au produs în sufletul său? Sau este vorba de acea teribilă încredere în nesfîrșita bogăție a realității, în nevoia și obligația scriitorului de a încerca să o „imite cu umilință", imitație care, într-un timp, García Márquez își imagina că cel mai bine poate fi făcută prin film?

Poate cu o anume bruschețe, fără a respecta ordinea cronologică — pentru că nu o biografie, fie ea și construită din punctul de vedere al relațiilor lui Gabriel García Márquez cu filmul, doresc eu să fac acum — voi lăsa să curgă sub ochii cititorului una dintre „notele" cum le numește el, cu o ironică modestie, în care deținătorul Premiului Nobel pentru literatură începe prin a defini condiția scenaristului și sfîrșește prin a povesti cum a devenit el, din scenarist de film, autorul romanului „O sută de ani de singurătate".

Întîlnirea lui Gabriel García Márquez cu filmul povestită de el însuși

„La Fregene, o localitate marinărească din apropierea Romei, a murit foarte bunul meu prieten Franco Solinas, unul dintre scriitorii de film cei mai calificați ai timpului nostru. Cred că nu a reușit să termine ultimul său scenariu, pe care-l lucrase împreună cu regizorul Costa Gavras pe tema palestinienilor fără de țară. Diverși regizori de renume mondial trebuie să fi rămas în așteptarea rîndului, căci obișnuiau să accepte lungile și imprevizibilele amînări la care îi obligau numeroasele angajamente ale lui Franco Solinas. El era, în orice caz, un fenomen rar printre colegii săi: nu

Márquez sau glorioasa resemnare în literatură

Extraordinara fascinație a unei noi realități, o mașină demonică de a crea iluzia realității — asta trebuie să fi însemnat filmul pentru copiii începutului de secol, dar mai ales pentru copiii mai mari de pe atunci: tinerii scriitori și tinerii care vor fi simțit în ei chemarea artei. Nu e de mirare că primele filme cu Tom Mix, văzute în Aracataca, împreună cu bunicul său, colonelul Nicolás Márquez, i-au marcat micului Márquez într-o asemenea măsură ființa, încît, ajuns la maturitate, el a trăit mulți ani cu convingerea că filmul este cel mai complet mijloc de expresie artistică.

Mai mult, deși copilăria — așa cum a mărturisit-o de atîtea ori, — i-a fost atît de bogată și de stranie (pentru noi) în întîmplări, deși, se pare, anii de școală au însemnat nesfîrșite ore și zile și nopți de lecturi de toate felurile și numai geniul său a pus, cu timpul, devălmășia livrescă într-o ordine doar de el știută, el spune — și trebuie să credem în sincera sa mărturie **a acceptat niciodată să lucreze la mai mult de un singur scenariu deodată, iar acestuia îi dăruia toată energia, răbdarea sa infinită și autocritica sa implacabilă, de-a lungul unei perioade pe care era imposibil s-o calculezi dinainte. Un an de muncă zilnică era termenul mediu pentru fiecare scenariu. Capodopera sa a fost, fără îndoială,** *Bătălia pentru Alger.* **A scris-o pentru regizorul Giullio Pontecorvo, pentru care a scris, de asemenea,** *Mr. Klein.* **Lista filmelor sale nu**

este prea lungă, dar e de o înaltă calitate. După gustul meu, a fost unul dintre profesioniștii cei mai riguroși într-una dintre meseriile cele mai grele și mai puțin binevoitoare, și totodată cele mai ingrate. Că așa este, o atestă și faptul că știrea despre moartea lui Franco Solinas a trecut aproape neobservată, chiar și pentru publicațiile de specialitate, și foarte puțini prieteni intimi și admiratori știm cu exactitate ceea ce am pierdut.

Este, în orice caz, o ocazie pentru a reflecta asupra destinului de a rămîne în penumbră al scriitorilor de film. Nimeni nu știe cine sînt, decît dacă sînt cunoscuți ca scriitori pur și simplu și în acest caz, chiar și ei înșiși au tendința de a se gîndi că munca lor pentru cinematograf este ceva secundar. O pîine de cîștigat. Revistele de film sînt atente în primul rînd la regizor — nu fără dreptate — și de puține ori amintesc faptul că, înainte de a ajunge pe ecran, orice peliculă trebuie să fi trecut prin proba de foc a literei scrise. Așa încît scriitorii, și nu regizorii, sînt cei care furnizează baza literară care susține filmul. Ceea ce, desigur, nu e bine nici pentru literatură, nici pentru film.

După cel de-al doilea război mondial, scriitorii de film și-au trăit gloria odată cu apariția în prim plan a scenaristului Cesare Zavattini, un italian imaginativ și cu inimă largă, care a imprimat cinematografului epocii sale un suflu de umanitate fără precedent. Regizorul care i-a realizat cele mai bune subiecte a fost Vittorio de Sica, marele său prieten, iar ei se identificau atît de mult încît nu era ușor să știi unde termina unul și unde începea celălalt. Au fost cele două mari stele ale neorealismului, pe al cărui cer se aflau și altele, atît de luminoase precum Roberto Rossellini. Împreună au făcut *Hoți de biciclete, Miracol la Milano, Umberto D.* și alte filme de neuitat. Pe atunci se vorbea despre filmele lui Zavattini cum se vorbește acum despre cele ale lui Bertolucci: ca și cînd ei ar fi fost regizorul. Practic, puține au fost filmele italiene din acele timpuri ale căror scenarii să nu treacă prin daracul purificator al lui Zavattini, care apărea întotdeauna pe ultimul loc pe generice, numai pentru că acestea erau făcute în ordine alfabetică. Fecunditatea sa era atît de mare încît, spun cei care-l cunoșteau pe atunci, avea o arhivă enormă îndesată cu subiecte sintetizate în fișe. Producătorii, mereu în căutare de teme, apelau la el disperați. Odată, unul dintre ei i-a cerut de urgență o poveste de dragoste, și Zavattini l-a întrebat foarte serios: „O vreți cu cățel sau fără cățel?" O întreagă generație fanatică a cinematografului s-a dus să studieze la Centrul Experimental de Cinematografie din Roma în speranța că Zavattini va fi cel care s-o învețe.

A fost o excepție. În realitate, destinul scriitorului de film se află în gloria ascunsă a penumbrei, și numai cei care se resemnează la acest exil interior are posibilitatea să supraviețuiască fără amărăciune. Nici o altă muncă nu presupune o umilință mai mare. Mai mult: ea trebuie să fie considerată ca un factor de tranziție în crearea peliculei, iar aceasta este o probă vie a condiției subalterne a artei filmului. Atîta timp cît ea va avea nevoie de un scriitor, adică de ajutorul unei arte vecine, nu va reuși să zboare cu propriile ei aripi. Aceasta este una din limitele ei. Cealaltă, încă și mai gravă, bineînțeles, sînt obligațiile sale ca industrie. Însuși regizorul termină prin a-și da seama, mai devreme sau mai tîrziu, că nici măcar el nu poate face prea mult între limitele înguste ale creației pe care i le lasă banii producătorului, pe de o parte, și fantasmele împrumutate ale scriitorului, pe de alta. E un miracol că încă mai poate avea impresia că a reușit să se exprime profund în limitele acestei fundături. Din această cauză mă uimește atîta, și mă bucură atîta, de cîte ori întîlnesc un film în stare să mă facă să plîng, lucru pe care îl cauți în străfundul sufletului atunci cînd se sting luminile în sală.

Nimic nu omoară un scriitor, nici măcar foamea. Scriitorul care nu scrie nu o face pentru că, foarte simplu, nu e scriitor!

În aceste zile cu atîtea interviuri, o întrebare care s-a repetat fără încetare a fost aceea despre relațiile mele cu cinematograful. Singurul meu răspuns a fost mereu același: sînt cele ale unei căsătorii nefericite. Adică, nu pot trăi nici fără cinematograf nici cu cinematograf și, judecînd după cantitatea de oferte pe care le primesc de la producători, și cinematografului i se întîmplă același lucru cu mine. De pe vremea cînd eram foarte mic, cînd colonelul Nicolás Márquez mă ducea în Aracataca să văd filmele cu Tom Mix, s-a născut în mine curiozitatea pentru cinematograf. Am început, ca toți copiii de atunci, prin a cere să mă ducă în spatele ecranului, ca să descopăr cum erau intestinele creației. Încurcătura mea a fost foarte mare cînd nu am văzut nimic altceva decît aceleași imagini pe dos, căci asta mi-a produs impresia unui cerc vicios din care nu m-am mai putut smulge mult timp. Cînd, în sfîrșit, am descoperit care era misterul, m-a chinuit ideea că cinematograful era un mediu de expresie mai complet decît literatura, și această certitudine nu m-a lăsat să dorm liniștit mult timp. Din cauza asta am fost unul dintre cei care am călătorit la Roma cu iluzia de a învăța magia secretă a lui Zavattini, și, de asemenea, unul dintre cei care de-abia dacă am reușit să-l văd de la distanță.

Întîlnire amicală pe aeroportul de la Madrid (Dinu Săraru, Gheorghe Vitanidis și Gabriel García Márquez)

Pe atunci cîștigasem în Columbia o bătălie pentru film. Cînd am intrat în redacția ziarului El Espectador din Bogotă, în 1954, singura critică de film posibilă în țară era una conven-

Geraldine Chaplin, actrița acceptată de Márquez să fie văduva lui Montiel

ţională. Dacă nu ar fi fost aşa, distribuitorii ameninţau cu suspendarea reclamelor pentru filme, care sînt pentru presă o apreciabilă sursă de venituri. Cu ajutorul directorilor ziarului, care şi-au asumat riscul, am scris atunci prima rubrică regulată de critică de film, de-a lungul unui an. Distribuitorii, care la început au primit notele mele defavorabil, ca şi cînd ar fi fost ulei de ricin, au terminat prin a admite oportunitatea de a avea un public bine orientat.

Tot cu iluzia de a face film am venit în Mexic acum mai bine de douăzeci de ani. Chiar şi după ce scrisesem scenarii pe care apoi nu le mai recunoscusem pe ecran, continuam să fiu convins că cinematograful va fi supapa de eliberare a fantasmelor mele. A trecut mult timp ca să mă conving de faptul că nu era aşa. Într-o dimineaţă de octombrie a lui 1965, obosit să mă văd şi să nu mă găsesc, m-am aşezat în faţa maşinii de scris, ca în fiecare zi, dar de acea dată nu m-am mai ridicat decît după optsprezece luni, cu manuscrisul terminat la „O sută de ani de singurătate". În acea traversare a deşertului am înţeles că nu există un act mai minunat de libertate individuală decît acela de a mă aşeza să inventez lumea în faţa unei maşini de scris."

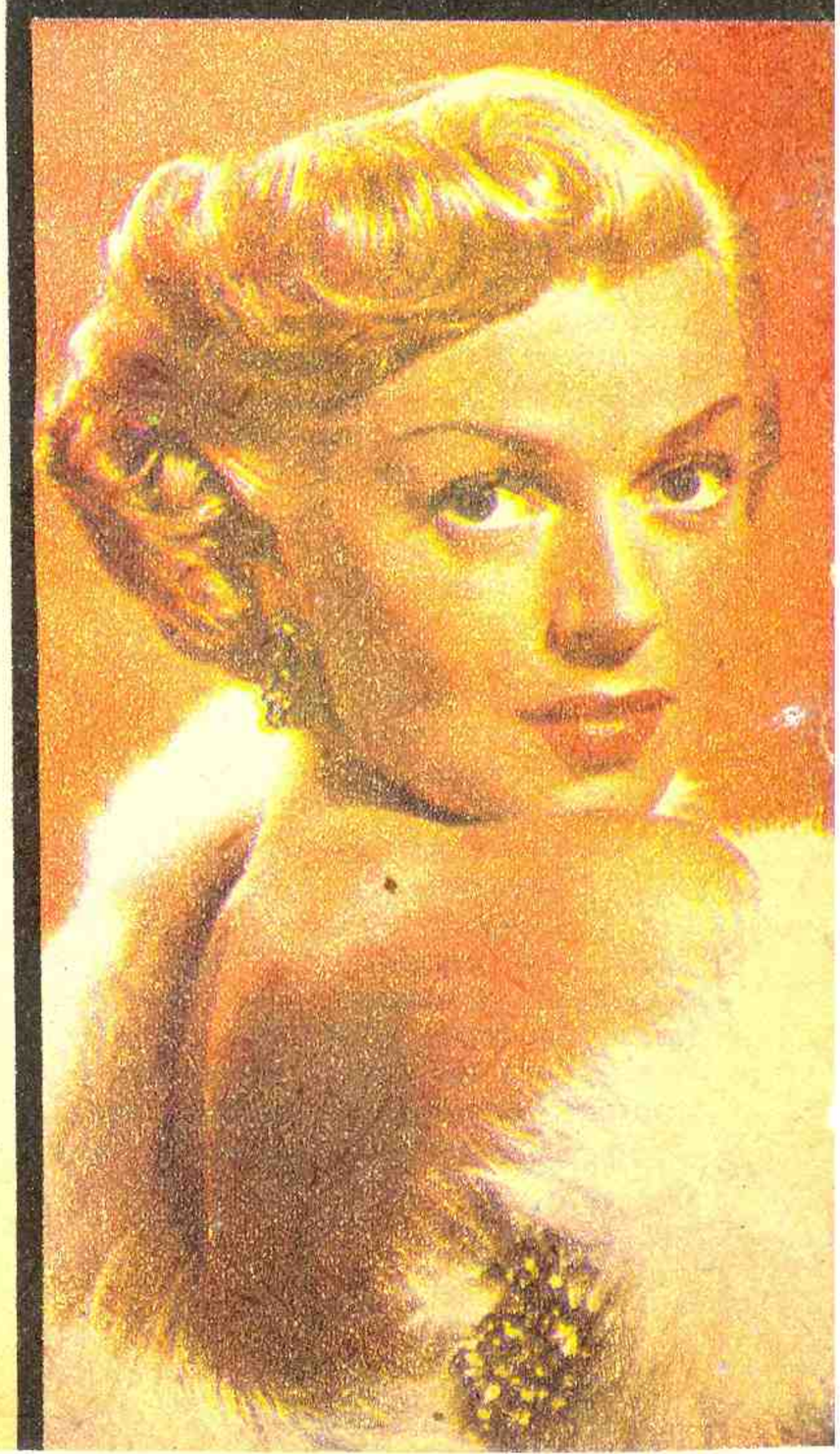
„O sută de ani de singurătate" înainte de a fi fost scris ca roman

Într-adevăr, în 1954, Alvaro Mutis îl convinsese pe Márquez să vină la Bogotá, unde i-a găsit de lucru la **El Espectador.** A reuşit aici, după cum spune, cu mare greutate, să impună o rubrică permanentă de critică de film. Dar respectul pentru cea de-a şaptea artă, manifestat în seriozitatea cu care, de multe ori riscîndu-şi postul, îşi susţinea coloana, nu-l împiedica să se pasioneze de reportaj, căruia-i dedică viitorii ani. Între timp, însă, studiază, cum am văzut, la Cinecitá. Critica nu putea fi decît un exerciţiu pentru cel care avea chemarea scrisului, pentru cel care credea că filmul este arta cea mai completă şi că în acest teritoriu este dator să se exprime. Îl regăsim în Mexic unde, în 1963, în colaborare cu un alt mare viitor scriitor, începe lucrul la primul său scenariu: **El gallo de oro (Cocoşul de aur),** bazat pe o povestire de Juan Rulfo, scenariu ce va fi filmat în anul următor de Roberto Gabaldón. De aici încolo va scrie multe scenarii, unele vor aştepta ani întregi pentru a ajunge pe ecran, altele vor fi imediat transpuse în film, dar trebuie să recunoaştem că niciunul nu i-a adus gloria cu care l-a răsplătit literatura.

Zavattini avea totul sintetizat pe fişe. Cînd un producător grăbit i-a cerut de urgenţă o poveste de dragoste, scenaristul l-a întrebat: O vreţi cu căţel sau fără căţel?

În 1964, scrie **Tiempo de morir (E timpul să mori),** care a fost regizat de Arturo Ripstein. Mă voi opri mai mult asupra acestui film pentru că, din cîte ştiu eu, deşi Márquez n-a mai vorbit niciodată despre el, un alt mare scriitor, Mario Vargas Llosa, în cartea pe care i-a dedicat-o — **„Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio" (Istoria unui zeicid)** — găseşte în acest film, care la prima vedere este de un total convenţionalism, teme, obsesii literare ale marelui scriitor din **O sută de ani de singurătate.** Referindu-se la acţiunile lui Juan Sayago, eroul peliculei, Vargas Llosa spune: „...se recunosc, în aceste coincidenţe deliberate, teme dragi lui García Márquez, aceea a repetiţiilor sau duplicatelor, o anume viziune ciclică asupra vieţii, care se bănuie deja în primele sale povestiri şi care va atinge o încarnare totalmente creatoare, o deplină justificare literară în **O sută de ani de singurătate.** Ceea ce aici apare ca premeditat, impus şi, în general, „ireal", va fi în realitatea fictivă a marelui său roman o caracteristică esenţială a vieţii şi a istoriei, unul dintre ingredientele de bază ale „elementului adăugat" care înzestrează lumea imaginată cu suveranitate şi originalitate... De asemenea, în scenariul lui **Tiempo de morir** se desprind, dintre personajele schematice şi situaţiile convenţionale, elemente care sînt în mod inconfundabil proprii lumii fictive a lui García Márquez... Ca şi bunicul lui García Márquez şi ca José Aureliano Buendia, fondatorul lui Macondo, Juan Sáyago a omorît un om şi acest fapt i-a marcat definitiv viaţa... Satul în care se petrece acţiunea e mexican, dar geografia sa

Frumosul şi urîtul **ilustra destinul în penumbră al scenariului (Lana Turner)**



corespunde aceleia a altor sate din realitatea fictivă: un loc tropical, izolat de deșert și bombardat de un soare de plumb... Într-o scurtă replică, un personaj care a suferit „toate relele care au trecut peste sat" afirmă că singura de care se plînge este „singurătatea"... Există un optimism nemărginit, o exagerare pitorească în aceste personaje care s-ar putea numi macondiene".

Între cele mai mari dezastre și cea mai înverșunată dragoste

Multe sînt scenariile pe care între '64—'65 le-a scris García Márquez. Între ele, **Patsy, mi amor (Patsy, dragostea mea)** (ajuns să fie filmat mult mai tîrziu de Manuel Michel), **H.O.** (regizor: Arturo Ripstein). Apoi a contribuit la realizarea unui scenariu după cunoscutul roman **Pedro Páramo** al lui Juan Rulfo. În sfîrșit, declara García Márquez: **„După ce Carlos Fuentes și Carlos Velo lucrau de mai bine de trei ani la adaptarea lui Pedro Páramo, eu am intrat în lucru ca avocat al lui Rulfo. Am plecat de la o nouă structură, conform căreia, ca premisă principală, ne gîndeam să renunțăm la flash-back-uri și să facem, ca în roman, ca personajele să treacă într-un mod continuu de la prezent la trecut; dar filmul a fost unul dintre cele mai mari dezastre ale cinematografului mexican".**

În ce fel a afectat vocația literară a lui García Márquez lucrul său în cinematografie, se întreabă Vargas Llosa, iar răspunsul îl găsește (deși nu este întru totul de acord cu el) într-o declarație a romancierului din 1967. **„Aud spunîndu-se cu frecvență că munca mea de scenarist pune în pericol viitorul meu ca romancier. Același lucru l-am auzit pe cînd lucram ca gazetar sau în publicitate, și de cînd mi se tot spune asta, am scris cinci cărți. În realitate, nimic nu omoară un scriitor — nici măcar foamea —, iar scriitorul care nu scrie, nu o face pentru că, foarte simplu, nu e scriitor.**

Scriind pentru cinematograf, în loc să mă sterilizez ca romancier, mi-am lărgit perspectivele. Muncind în cinematograf, am avut șansa de a reflecta asupra diferențelor dintre cele două medii de expresie. Acum sînt convins, împotriva a ceea ce gîndeam mai înainte, de faptul că posibilitățile romanului sînt nelimitate".

O nuvelă care a fost mai întîi scenariu (*Al treilea om* scris de Graham Greene cu Joseph Cotten și Orson Welles)

De unde această dragoste înverșunată pentru film, dacă avem în vedere cît de multe scenarii a scris Márquez și cît de puține au ajuns pe ecrane și — mai mult, cum el însuși o declară — de nerecunoscut? Nu o singură dată, romancierul a spus că toate nuvelele și romanele sale au la bază o imagine și că această imagine, pe care de fiecare dată a lăsat-o ani și ani de zile să „doarmă" în memorie și în suflet, i-a dat totdeauna și cheia construcției stilistice a cărții. O vizualitate care are, parcă, două antene de alimentare: una, în faptul real, în sursa primară a „fiecărui rînd" din opera sa, și cealaltă, în însăși tratarea faptelor, în urmărirea personajelor din unghiuri mereu diferite ca și cînd naratorul nu ar fi numai cel care conduce aparatul de filmat, ci însuși „ochiul" acestuia, scormonind independent, cu aviditate, o realitate de o fascinantă bogăție.

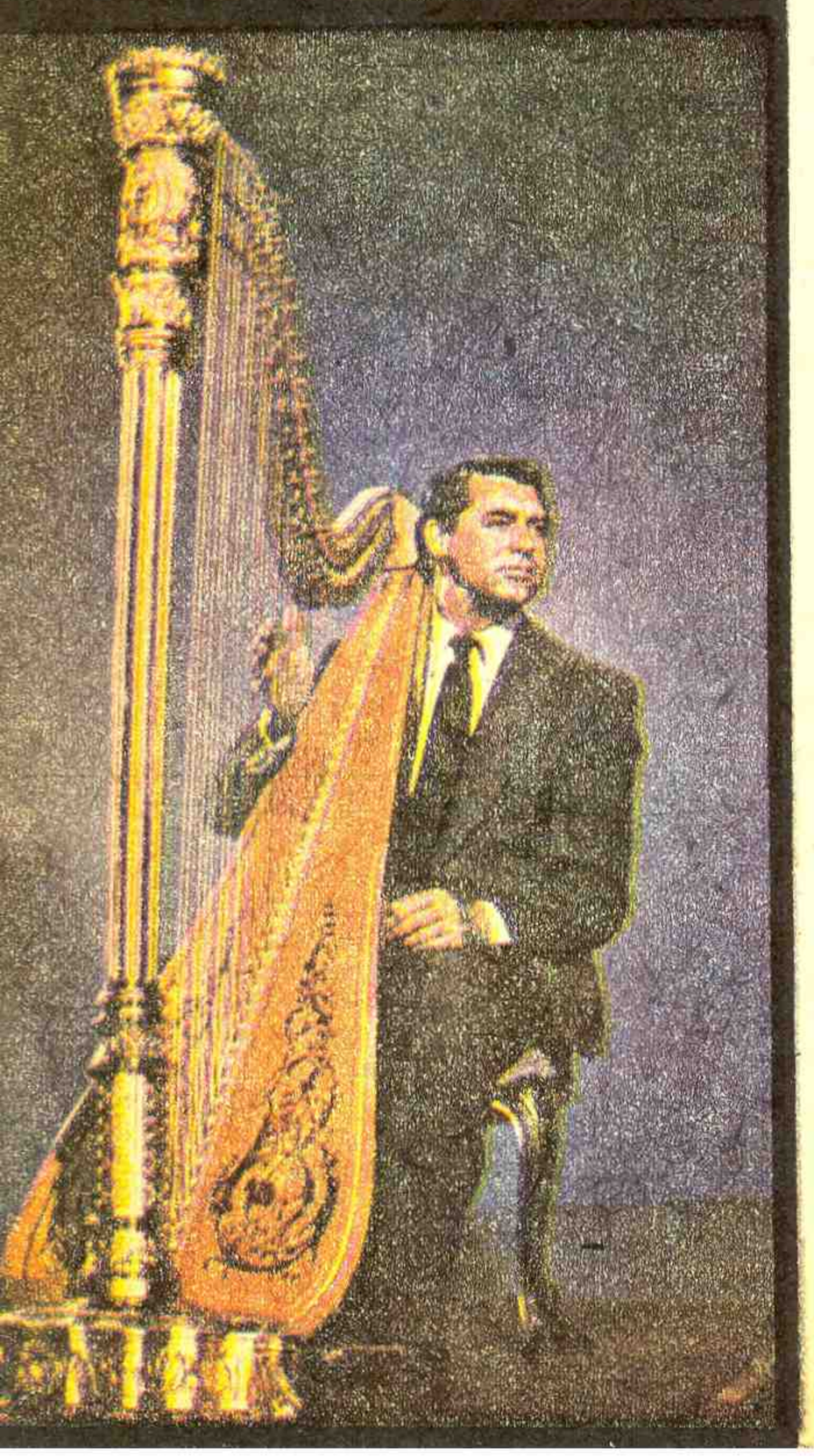
Există, în acest sens, o mărturisire pe care o cred de o mare valoare, privind relația literatură-film sau, mai exact spus, realitate-film, realitate-literatură, literatură-film și pe care García Márquez a făcut-o cu prilejul realizării peliculei **Eréndira** (regia Ruy Guerra), care a reprezentat Mexicul la Festivalul de la Cannes în 1983. Filmul s-a bazat pe o povestire-scenariu scrisă de el mai întîi pentru cinematograf, **Trista poveste a candidei Eréndira și a bunicii sale fără de suflet** (apărută la noi în Editura Univers, 1978). Aceasta, se pare cea din urmă experiență cinematografică a sa, a dat naștere articolului **La originea povestirilor mele stă imaginea** pe care-l

Gary Cooper, o vedetă care s-a impus fără prea marele ajutor al scenariștilor

Nu pot trăi nici fără cinematograf dar nici cu cinematograf.

Cînd Márquez ţinea rubrica cronicii de film la El Espectador; la Bogota rulau filme cu Veronica Lake

Cary Grant. Nu. Nu a avut nici o legătură cu şcoala creată de Zavattini la Cinecitta!



vom relua, în bună parte, în rîndurile ce urmează.

Istoria unui film devenit roman şi nostalgia unui romancier care visează la paradisul pierdut al imaginii

„Ar trebui să încep cu o definiţie care nu ştiu dacă nu cumva este mult prea personală pentru a putea explica ceea ce vreau să spun. Cred că sistemul de idei al unui creator nu este altceva decît concepţia pe care acesta o are despre lume. Atunci, este inevitabil ca acest sistem să condiţioneze şi să influenţeze creaţia artistică. Ceea ce se întîmplă, este că există scriitori şi regizori de film şi artişti, în general, care nu se încred prea mult în propria lor modalitate de expresie şi atunci încearcă, la fiecare pas, să-şi facă explicit respectivul sistem de idei, creînd, drept urmare, episoade şi capitole întregi destinate să arate, fără nici o îndoială, care este acest sistem, neglijînd principala problemă, care ar fi cea a creaţiei, a exprimării personale a universului. În cazul meu, nu mă neliniştesc, pentru că am propria mea concepţie asupra lumii: văd lumea şi încerc să povestesc ceea ce văd şi cum văd. Cred că în acest caz ideologia este implicită, şi chiar totul este susţinut de ea. Şi să nu se înşele cei care încearcă să-şi ascundă ideologia în creaţia literară sau artistică în general, pentru că oricum ideologia se vede, ideologia reiese, iar fascistul, de pildă, care încearcă să spună că el nu este aşa în creaţia sa, din ceva tot se dezvăluie, în orice caz se dă cumva de gol. Aşa încît eu nu mă preocup prea mult de faptul că ar fi prea evidentă ideologia pe care o am în ceea ce scriu. Eu încerc să fiu sincer în ceea ce povestesc, încerc să fiu fidel, coerent cu lumea mea şi sînt liniştit, pentru că în acest lucru ideologia este implicată.

Imaginea iniţială

Aproape întotdeauna la originea povestirilor mele este o imagine: o imagine al cărei final nu are de a face, aproape niciodată, cu rezultatul său ultim.

Dar, în mod curios, în **Eréndira**, imaginea de origine a rămas practic intactă în toată povestirea. Asta s-a întîmplat cu mulţi ani în urmă. Eram la liceu, aveam vreo paisprezece sau cincisprezece ani şi am văzut într-un sat o casă de toleranţă ambulantă. Adică o femeie, o proxenetă care reuşise să lege între ele sărbătorile tuturor satelor din regiune şi să ducă de la una la alta un grup de femei care cîteodată se instalau sub un fel de cort ca de circ, cu compartimente interioare, iar alteori închiriau pur şi simplu o casă foarte mare. De data aceea, se nimerise a fi un cort [...] Partea curioasă a acestei întîmplări este că niciodată nu m-am gîndit că o voi scrie ca pe un roman, pentru că încă din primul moment am realizat-o ca pe o întîmplare vizuală. Din prima clipă, m-am gîndit că era o întîmplare exclusiv cinematografică şi că, prin urmare, eu nu trebuia să-i fac o transpoziţie literară. Din cauza asta am început să lucrez la ea ca scenariu şi a şi fost scenariu, înainte de a fi roman sau povestire. Dacă mă gîndesc bine, gestaţia ei trebuie să fi durat vreo douăzeci de ani, şi încă doisprezece care au trecut între prima tratare pentru cinematograf şi realizarea filmului, deci... este o istorie veche.

Re-adaptarea literară

Eréndira s-a transformat în roman pentru că totdeauna este mai uşor să scrii un roman decît să filmezi. Trecuseră patru ani de cînd scenariul era terminat şi producţia nu începea. A existat un moment în care aproape că disperasem. Era păcat ca această povestire, numai pentru faptul că mă încăpăţînam să fie cinematografică şi nu literară, să nu ajungă să fie cunoscută. Atunci m-am aşezat şi am rescris-o, dar în realitate ceea ce am făcut nu a fost o tratare literară a ei, ci am făcut o adaptare literară a scenariului. Adică, exact procesul contrar celui de a adapta un roman la cinematograf, căci era acela al adaptării scenariului la literatură. Dacă ar trebui să rescriu această povestire, realmente într-o concepţie literară, mă întreb dacă n-ar fi complet distinctă: da, da, destul de distinctă. În povestire aproape că se văd amplasamentul camerei de luat vederi, montajul, toate elementele cinematografice pe care eu le avusesem în vedere la scrierea scenariului şi pe care nu m-am obosit să le atenuez sau să le elimin în literatură. Aş spune că mai degrabă este vorba de o „literaturizare" a scenariului şi nu de o dezvoltare literară a aceleiaşi istorii. Aceasta este o diferenţă care mie mi se pare foarte clară între cinematograf şi literatură, iar exemplul **Eréndirei** este foarte bun. Există un exemplu anterior, păstrînd proporţiile, care este cel al filmului **Al treilea om** după Graham Greene. Romancierul povesteşte în prolog cum nuvela a fost mai întîi

scenariu, cum a lucrat cu regizorul (Carol Reed) și cum apoi s-a decis să transforme scenariul în povestire. Cînd vezi filmul și citești cartea, îți dai seama de marea diferență care există între cinematograf și literatură și că, într-adevăr, există unele canale de comunicare, dar ele sînt două genuri total distincte.

Autonomia cinematografului

Am mai spus-o și alte dăți și o spun și acum: anume că cinematograful nu va fi o artă autonomă atîta timp cît nu se va elibera de literatură, iar această dependență este în prezent foarte mare. Cu alte cuvinte, faptul că nu poți face un film cît timp nu există o bază literară finită e destul de grav pentru autonomia cinematografului. [...] În orice caz, părerea mea este că atîta timp cît regizorul nu va avea condițiile de a face **filmul său,** *adică de a-l concepe și de a-l realiza ghidat de niște note și de a-l crea realmente în timpul filmării, cinematograful va fi o artă dependentă de literatură, și eu cred că acesta e un lucru rău.*

Nici cinematograful, nici literatura, nici teatrul nu se confundă pentru că sînt trei genuri complet diferite și trebuie să se facă această distincție. Confuzia între genuri face ca de cîte ori apare un roman care pare a fi foarte bun, producătorii să-l asalteze ca să-l transpună în film. Este ca și cînd noi, romancierii, de cîte ori vedem un film foarte bun, am încerca să achiziționăm drepturile ca să facem un roman după el. Și este chiar ceea ce se întîmplă la Hollywood. Se contractează o povestire și totodată se contractează posibilul roman care s-ar putea face după această povestire. Am un exemplu: eu am vîndut opțiunea pentru o povestire originală unui producător de la Hollywood iar el ținea să includă în contract dreptul de a face apoi un roman plecînd de la film și care să nu fie scris de mine, ci de un specialist în romane extrase după filme. În ochii mei, e vorba de încă un caz de corupție, de corupție artistică. Sînt împotriva acestui sistem. Împotriva transformării oricărui roman bun în film. Nu știu dacă nu cumva mă înșel, dar nu-mi amintesc un film bun făcut după un roman bun, în schimb îmi amintesc de filme foarte bune făcute după romane proaste.

Singura studenție a lui Márquez: regia de film

În cazul concret al cărților mele, totdeauna m-am opus să fie filmate, pentru că am o noțiune foarte clară a diferențelor dintre cinematograf și literatură. Cu **O sută de ani de singurătate,** *de pildă... Prefer ca cititorii să continue să-și imagineze personajele așa cum și le imaginează ei: ca pe unchii lor, ca pe bunicii lor sau ca pe cineva cunoscut sau idealizat. Cred că povestirea pierde mult în momentul în care este arătată pe ecran și imaginea, care impune în mai mare măsură decît cuvîntul scris, îi zice spectatorului: atenție, personajul nu era așa cum ți-l imaginai tu, ci așa cum spun eu. Mie mi se pare că acest fapt distruge complet valoarea literară a romanului.*

Eu am vocația de povestitor de fapte. Asta e vocația mea adevărată. Drept care povestesc la fel și în cinematograf, ca și în gazetărie sau ca în roman, dar de fiecare dată înscriindu-mă în fiecare dintre genuri. Nu fac confuzii. Din acest motiv, ceea ce le spun tuturor prietenilor mei regizori de film, cînd mă roagă să transform o carte a mea în cinematograf, este **nu.** *Aceste cărți sînt literatură și numai asta sînt; dacă vor să facem cinematograf, am povestiri care cred că sînt mai apte pentru cinematograf și le putem lucra direct pentru cinematograf.*

Dar, în orice caz, dacă un regizor are nevoie de povestea mea literară ca să facă un film, nu face altceva decît să continue servituțile cinematografului față de literatură, contra cărora cred că trebuie luptat pentru că sînt în defavoarea cinematografului. [...]

M-am aflat, cu vocațiile mele, ca într-un joc de cuvinte încrucișate. Am studiat dreptul și l-am întrerupt. La un moment dat, m-am gîndit că aș putea fi regizor de film, și chiar singura carieră pe care am studiat-o în viața mea a fost aceea de regizor la Centrul experimental de cinematografie din Roma. Am făcut întreaga facultate. Dar apoi mi-am dat seama că e o muncă foarte grea, mai ales pentru că cinematograful depinde nu numai de literatură, ci, de asemenea, depinde mult prea mult de un întreg aparat industrial, de care literatura nu depinde în aceeași măsură. **Și atunci mi-am dat seama că era într-adevăr foarte greu și foarte complicat să te exprimi personal și individual în cinematograf și am rămas în modesta solitudine a literaturii".**

Alegerea a fost făcută!

Nu cred că altcineva decît însuși Gabriel García Márquez să fi putut descifra mai bine, cu mai multă claritate și totodată cu mai multă tristețe ascunsă, nu atît diferențele (teoretizate, de altfel și de alții) dintre cinematograf și literatură, cît gîndul renunțării la primul impuls artistic al tinereții, al unei renunțări care, chiar dacă i-a adus gloria, nu poate fi altceva decît o dureroasă nostalgie a altui paradis. Așa încît acest artist, pe care îl bănuiesc a fi avut supremul orgoliu de a fi **văzut** *și* **fixat** *în fotogramele peliculei acea incredibilă realitate a Caraibilor, ca într-un fel de misterios, fantastic și totodată evident* **document** *al lumii, pe care a încercat să o cunoască prin toate mijloacele care i-au stat la îndemînă, va fi trebuit să-și găsească libertatea supunîndu-se galerei cuvîntului scris.*

Miruna IONESCU

Bette Davis, una dintre actrițele care s-ar fi putut integra literaturii celor o sută de ani de singurătate

James Stewart: el a întruchipat idealul învingătorului, mereu sigur de el, atît de departe de interogațiile unui Márquez

Generația pierdută a anilor nebuni (Mia Farrow și Robert Redford în *Marele Gatsby*)

legende pe celuloid

Un mercenar la Hollywood

Există istorii generale ale cinematografiei care nici măcar nu înregistrează numele lui **Scot Fitzgerald:** într-atît de nesemnificativă li s-o fi părut autorilor respectivi — Sadoul fiind unul dintre ei — trecerea marelui prozator american prin lumea filmului.

Altele, mai specializate — ca **Hollywod Story** — a lui **Charles Ford** — îl amintesc, dar „în pluton" și numai ca exemplificare a fenomenelor generate de apariția sonorului: „Și în timpul producției de „silent pictures" — zice **Ford** — studiourile utilizau scenariști, adaptatori, redactori de subtitluri, dar ele numărau prea puțini scriitori sau autori dramatici adevărați în cadrul personalului lor. Din clipa în care actorii s-au văzut obligați să rostească un text, un dialog, studiourile s-au văzut și ele obligate să încredințeze adaptarea scenariilor și redactarea dialogului unor specialiști. Într-un studiu consacrat scriitorului la Hollywood, Budd Schulberg scrie S.O.S.-urile deznădăjduite (ale producătorilor) au fost captate de o mulțime de romancieri, dramaturgi, povestitori și poeți de talent, dintre care unii laureați cu premiul Pulitzer — Dorothy Parker, Samuel Hoffenstein, F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, S. J. Perelman, John Van Druten, John O'Hara, Edwin Justus Meyer, James Cain, Nathanael West, William Saroyan, Robert Benchley, și alții tot atît de valoroși (...). Adesea, plimbîndu-mă printre tristele bungalowuri de stucatură, răspîndite în acest cartier al Hollywoodului numit „grădina lui Alah" mă întrebam dacă a existat vreodată, undeva în lume, o atît de mare concentrare de talente literare pe un spațiu atît de restrîns. Și totuși, îndată ce au fost integrați pe banda de montaj pe care o reprezintă un mare studiou, nici unul dintre acești autentici scriitori nu s-a dovedit capabil să producă o operă autentică, un text memorabil. Toți acești scriitori de talent se simțeau stingheriți în atmosfera de uzină în care erau siliți să trăiască. După propria lor mărturisire, nu se gîndeau decît să cîștige cît mai mulți bani ca să poată pleca înapoi

pe coasta de est și să trăiască acolo mai confortabil decît înaintea stagiului petrecut în cușca aurită de la Hollywood.

Și totuși, „accidentul Hollywood" în viața lui Scott (sau, mai degrabă, „accidentul **Scott**" din istoria Hollywoodului) nu este lipsit de semnificație: fie și numai pentru că relația dintre scriitor și cinematograf repetă — particularizînd-o în amănunte ce acoperă cu ușurință întregul spectru, de la picant la tragic și retur — relația dintre literatură și film... Patronînd, alături de pictură și balet, nașterea cinematografului, literatura s-a văzut, mai curînd decît se aștepta, repudiată de autonomia pe care a-nceput să și-o cîștige filmul — repede conștient de audiența, valoarea și importanța sa. Dar filmul însuși a făcut recurs la propria-i sentință — și apropierile s-au succedat despărțirilor într-un ritm cînd mai lent, cînd mai alert, consonant, oricum, crizelor de creștere ale artei „a șaptea".

Înainte de apariția sonorului

Reîntorcîndu-ne, însă, la **Scott**, trebuie spus că — mereu în „jenă financiară", cum se afla — tentația Hollywoodului se exercită asupra sa încă mai devreme. **André le Vot,** excelentul său biograf francez, fixează un astfel de moment în ianuarie 1927 — deci înaintea apariției „sonorului" — cînd **Scott** (însoțit de soția sa, **Zelda**) pleacă în California, unde trebuia să lucreze pentru **John Considine,** un producător de la United Artists, la un scenariu **Lipstick (Rujul de buze)** în care rolul principal îl deținea **Constance Talmadge.** Sînt primiți cu căldură de către cineaști, iar presa le consacră coloane întregi. În somptuosul Ambassador Hotel din Los Angeles, ocupă un apartament străjuit de palmieri, avînd drept vecini pe **John Barrymore, Carl Van Vechten** și pe vechea lor prietenă de la Roma, **Carmel Myers.** Intră împreună cu aceștia într-un vîrtej de recepții, legînd în același timp prietenii noi, cu alte personalități: **Richard Barthelmess, Pola Negri, Lilian Gish** și o tînără actriță de șaptesprezece ani, **Loïs Moran".**

Dar cea dintîi experiență cinematografică a scriitorului sfîrșește prost: „**Fitzgerald** își petrece cea mai mare parte din timp într-un birou la United Artists, supus ca și ceilalți scenariști unui program riguros. Opt săptămîni trudește la o versiune contemporană a Cenușăresei, avînd drept cadru un Princeton de basm. Hollywood-ul este mai puțin sensibil (...). la acest gen de fantezie spumoasă, și scenariul este refuzat. Într-o scrisoare trimisă fiicei sale, zece ani mai tîrziu, **Fitzgerald** rezumă astfel lecția interludiului hollywoodian: „Credeam sincer că fără să fac nici un efort sînt un fel de magician al limbajului (...) Rezultat: distracții, nu și lucrări".

Un jurămînt călcat

O a doua experiență se consumă cinci ani mai tîrziu: la sfîrșitul lui octombrie 1931, compania Metro-Goldwyn-Mayer îi oferă un contract. Nici această experiență nu se încheie printr-un happy-end: filmul la al cărui scenariu lucra urma să se cheme **Femeia cu părul roșu,** rolul principal, o nimfomană arivistă, fiind conceput pentru **Jean Harlow;** dar, din motive diverse — între care o „colaborare" impusă scriitorului de către studio (scenariul propunea o eroină antipatică) el ratează un subiect dificil, dar nou în cinematografie . Faptul îl nemulțumește pe atotputernicul producător Irving Thalberg (cel care, prin deciziile sale autoritare „părea că vrea să dea un început de justificare poreclei pe care i-o dăduse o publicitate intempestivă: un Napoleon al cinematografului!" — zice, nu fără ironie, Charles Ford, iar Scott Fitzgerald părăsește Hollywoodul la 15 decembrie, jurînd să nu mai pună vreodată piciorul acolo".

Dar această „a doua experiență" hollywoodiană nu a rămas fără ecou în opera scriitorului. Irving Thalberg pe care Scott continuă să-l admire, în ciuda neînțelegerilor dintre ei, îi va servi drept model pentru Stahr din „Ultimul magnat" (romanul, neterminat, care-i încheie activitatea literară), iar tînărul scenarist Dwight Taylor, fiul actriței Laurette Taylor, se va regăsi sub trăsăturile nefericitului erou din nuvela „Nebunie de duminică."

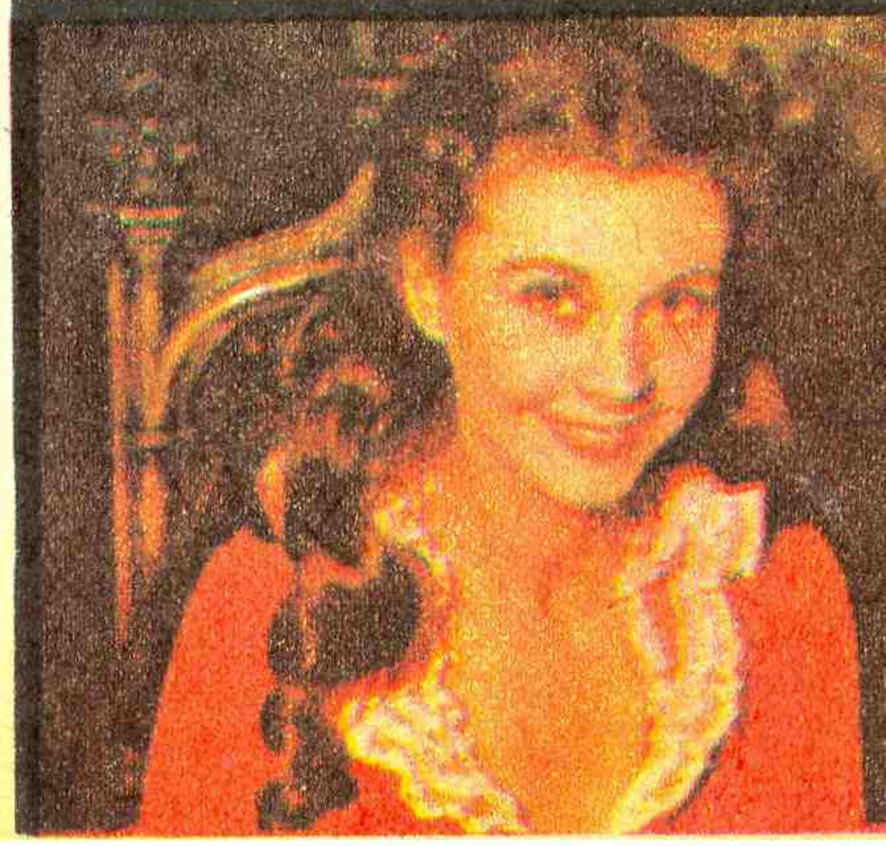
Gustul amar pe care i-l lasă cele două contacte cu „uzina de vise" nu se șterge ușor: în ianuarie 1935, Harold Ober — agentul său literar — îi sugerează să se stabilească la Hollywood pentru a scrie un scenariu după romanul „Blîndețea nopții" (al cărui succes comercial fusese încă și mai modest decît cel înregistrat de „Marele Gatsby"); prozatorul însă refuză în termeni dintre cei mai categorici: „Detest locul — îi scrie el — e o otravă, îl detest din adîncul sufletului.

„Învingătorul nu ia nimic"
Hemingway

„Învingătorul aparține prăzii"
Fitzgerald

„Vampa" anilor '30
(Mae West)

Tinerele actrițe de la sfîrșitul anilor '30 avea ceva din impertinența și siguranța de sine a Scarlettei O'Hara (Vivien Leigh)



Această călătorie (de la New York la Hollywood) ar fi din toate punctele de vedere de nedorit şi nu mă pot gîndi la ea decît dacă aş fi împins de imperative presante".

Un pact cu diavolul

La nici doi ani după această mărturisire, situaţia financiară şi, se poate spune, întreaga viaţă a lui Scott Fitzgerald intră într-o asemenea conjunctură, încît acele „imperative presante" apar cu duiumul, iar apelul la Hollywood drept singura salvare — dar o salvare resimţită ca un „pact cu diavolul"...

Contractul este perfectat de Edwin Knoph, responsabil cu scenariile la M.G.M. şi — din 7 iulie 1937 — „Fitzgerald se află în slujba lui Michael Balcon, care producea **Un american la Oxford**, avînd ca vedete pe Robert Taylor şi Maureen O'Sullivan. De data aceasta, zarurile erau aruncate. Nu se punea acum problema — ca în trecut — a unor paleative, a unor derivative unei angajări pe termen scurt. Era o nevoie imperioasă, o opţiune durabilă, o schimbare radicală în viaţa şi activitatea lui. Pentru şase luni în mod cert, pentru un an şi jumătate probabil, şi poate cine ştie, chiar mai mult, Fitzgerald va fi un scriitor cu simbrie.

În trenul care-l purta spre Vest şi al cărui nume, „Argonaut", suna ca o invitaţie la aventură, Fitzgerald a redactat două scrisori, concludente pentru noua situaţie, una adresată lui Harold Ober, cealaltă lui Scottie (fiica scriitorului — n.n.). În prima îi încredinţează agentului său sarcina de a administra veniturile viitoare (...). Alte proiecte, mai secrete, sînt formulate în scrisoarea către Scottie. E un prilej — apreciază biograful său André Le Vot — de a privi în urmă, de a medita asupra ocaziilor pierdute, asupra erorilor comise. Şi odată ridicată pentru o vreme ipoteca sărăciei, poate face planuri pentru o nouă carieră: „Trăiesc o oarecare emoţie, a treia încercare la Hollywood; în urma mea, două eşecuri, unul independent de voinţa mea. Prima dată a fost acum zece ani. Eram considerat pe atunci cel mai mare scriitor american, atît datorită valorii literare, cît şi datorită cîştigului şi popularităţii mele (...) Hollywood-ul m-a primit cu entuziasm şi toate actriţele mi se păreau nespus de frumoase: aveam treizeci de ani. (...) Cea de-a doua ocazie a fost mai fructuoasă, dar din punct de vedere profesional — dezamăgitoare." Îşi face acum planuri machiavelice pentru a se afirma în prim plan: „Va trebui să acţionez cu tact şi de la bun început să-l găsesc printre patroni pe cel care decide cu adevărat, iar printre colaboratori pe cei mai maleabili". (...) Fitzgerald priveşte doar spre viitor (...): trecutul nu mai e sursă de regrete, ci de învăţăminte. Scriitorul ratat a rămas în urmă. Un alt om i-a luat locul. Vestul, pămîntul aventurii şi al reînceputurilor i se pare deschis".

Gustul ratării

Aşadar din iulie 1937 Scott Fitzgerald se află din nou la Hollywood...

„Prima mea experienţă cinematografică a sfîrşit prost: după opt săptămîni de lucru la o versiune a Cenuşăresei, scenariul mi-a fost refuzat"

De aici încolo, faptele se vor precipita ca într-o cădere. Cea dintîi sarcină pusă în seama „noului angajat" îi cerea să modifice şi să definitiveze un scenariu pe jumătate scris — ceea ce, pentru un scriitor de talia şi nu mai puţin de sensibilitatea lui nu era de natură să-i menajeze susceptibilitatea... După **Un american la Oxford** — film „tratînd aventurile comice ale unui bursier american lăudăros şi întreprinzător în conflict cu o universitate engleză!" — comanda următoare debutează sub auspicii mai fericite: i se cere să adapteze pentru ecran romanul **Trei camarazi,** al lui **Erich Maria Remarque.** Să-i dăm din nou cuvîntul lui André Le Vot: „Versiunea cinematografică a romanului „Pe frontul de Vest nimic nou (1930) devenise un film clasic şi era de aşteptat ca şi **Trei camarazi,** care urmărea destinul a trei foşti luptători şi perioada ascensiunii fascismului, să cunoască acelaşi succes de public. Producătorul Joseph Mankiewicz i-a încredinţat scenariul lui Fitzgerald pentru că acesta devenise cronicarul epocii după război: „L-am angajat pe Scott pentru **Trei camarazi** pentru că-i admiram opera. Credeam că va şti mai bine ca oricare altul să redea atmosfera europeană a anilor '20, esenţială pentru **Trei camarazi.** Credeam, de asemenea, că eroina era genul de femeie pe care o cunoştea şi o înţelegea". A început să lucreze din 4 august şi timp de cîteva săptămîni totul a mers bine"... Dar, neîncrezător în posibilităţile lui Fitzgerald de a scrie un dialog „cinematografic", Mankiewicz — care nutrea şi ambiţii literare, aliate unei absolute puteri de decizie — îi impune scriitorului un colaborator: fapt resimţit de Scott ca un eşec profesional, eşec pe care nu-l poate îndulci nici măcar prelungirea contractului (în ianuarie 1938).

După o scurtă vacanţă, nu prea reuşită, dealtfel, Scott revine la Hollywood, iar „pe la mijlocul lui februarie, intră în orbita unuia dintre cei mai buni producători de pe atunci de la M.G.M., Hunt Stromberg, foarte apreciat de scenarişti (...). Stromberg i-a oferit prilejul de a scrie mult doritul scenariu original. Singurele constrîngeri impuse au fost: titlul — **Infidelitate** („brodează ceva pe tema asta") şi vedeta John Crawford (fă în aşa fel să i se potrivească rolul"). Prima condiţie l-a încîntat pe Fitzgerald. A doua i se părea mai puţin atrăgătoare, căci nu avea deloc o părere bună despre talentul actriţei (...). Şi-a propus totuşi să urmărească sistematic toate filmele ei, notîndu-şi conştiincios scenele care-i mergeau şi tipul de expresie care o punea în valoare.

Nici de astă dată, însă, treburile nu merg ca pe roate — căci în calea subiectului ales, se ridică falsa morală burgheză: în anii aceia, atotputernică la Hollywood... Într-o scrisoare către fiica sa, Scott surprinde exact situaţia: „Spre marea noastră dezamăgire,

Cîteva din vedetele aflate în plină glorie atunci cînd tînăru

● Pola Negri

● Gloria Swanson

Infidelitate s-a izbit de zidul cenzurii (...). Acum moraliștii vor să introduca aceeași ordine în **toate** temele cît de cît mai decoltate. De aceea cu excepția filmelor pentru copii, producția ultimilor doi ani sună fals". Sîcîit de desele intervenții cerute, producătorul Stromberg abandonează în cele din urmă proiectul.

Scriitorul a fost afectat profund, mai ales că își dădea seama de propriile-i progrese: „Decepția sa — scrie Le Vot — de a nu putea termina scenariul nu ținea atît de natura subiectului, cît de constrîngerile la care era supus în tratarea lui. Simțea, într-adevăr, că avînd prezente în minte observațiile lui Mankiewicz, concepuse pentru prima dată un scenariu de film în limbaj cinematografic. Urmînd tendința generală de a renunța la vorbăria inutilă din primele filme sonore, el suprimase practic dialogurile, acțiunea constînd dintr-o succesiune de imagini. (...) Fitzgerald dobîndise un nou limbaj, exclusiv cinematografic deopotrivă implicit, sugestiv și simbolic. A dorit să fie un maestru al dialogurilor și se descoperă un scenarist desăvîrșit, semiotician fără să știe.

(...). Eliberat de concepția unui cinematograf vorbit, tributar teatrului, a cărui tradiție era continuată de Mankiewicz, talentul lui Fitzgerald putea să se consacre unui subiect pe măsura lui. Dar Hollywood-ul, ca de atîtea ori, a preferat alte criterii decît cele artistice...".

Cu aceste rînduri, am transcris și cea mai importantă filă din istoria relațiilor lui **Scott Fitzgerald** cu cinematograful... Ea nu este însă și ultima: în puținul răgaz care-i mai rămăsese pînă la moarte (întîmplată în după-amiaza zilei de 21 decembrie 1940) scriitorul s-a mai văzut în cîteva rînduri chemat la Hollywood pentru angajamente scurte, însă lipsite de finalitate. Astfel, ca să dăm un singur exemplu semnificativ pentru „atmosfera de lucru" de la Hollywood, vom cita un fragment de scrisoare, referitor la cele două săptămîni cît a lucrat ca scenarist la **Pe aripile vîntului**: „Știi, îi scrie el lui Perkins, că în **Pe aripile vîntului** mi s-a interzis cu strictețe să folosesc vreun cuvînt care să nu fie din Margaret Mitchell. Ajunsesem ca, atunci cînd trebuia să inventez o frază, să consult romanul de parcă ar fi fost Sfînta Scriptură ca să găsesc pasaje ce s-ar fi putut potrivi cu situația respectivă".

Succesul filmului *Nimic nou pe frontul de vest* (aici într-o versiune mai recentă) a determinat pe regizorul Mankiewicz să încredințeze lui Fitzgerald spre ecranizare un alt roman al lui Remarque: „Trei camarazi"

Un fenomen izolat

Așadar, să ne întrebăm și noi, odată cu biograful său: „Cine este Fitzgerald? Aproape necunoscut în Franța acum 20 de ani, multă vreme neglijat în favoarea contemporanilor săi apropiați, Hemingway, Dos Passos sau Faulkner, în marginea universului de zgomot și furie în care critica literară credea că se află esența Americii, el pare un fenomen izolat, o anomalie. Se reține gustul său extravagant, silueta-i de dandy, dragostea lui tumultuoasă pentru Zelda, datoriile, trecerea sa meteorică prin literatura americană. Într-un cuvînt o notorietate pe cît de romanescă, pe atît de efemeră, o legendă, un fel de „Fitzgerald story" — în care artistul contează mai puțin decît romancierul, iar romancierul mai puțin decît omul public. Și aceasta cu atît mai mult cu cît cititorul francez nu cunoștea cele două capodopere ale sale: „Marele Gatsby" și „Blîndețea nopții", decît prin intermediul unor traduceri execrabile, sau al unor adaptări cinematografice care lasă să le scape esențialul".

Acestei aprecieri, valabilă nu numai pentru cititorul francez, trebuie să-i aducem două amendamente — extrem de importante: cititorul român are privilegiul de a cunoaște cele două capodopere ale lui Fitzgerald prin intermediul unor traduceri excelente (semnate, amîndouă, de poetul Mircea Ivănescu — ceea ce spune cunoscătorilor, îndeajuns despre calitatea lor), iar — de curînd, viața scriitorului, cu întregu-i cortegiu de frămîntări, ne este accesibilă datorită monografiei Scott Fitzgerald de André Le Vot (apărută în „Colecția Clepsidra" a Editurii Eminescu) — monografie din care am citat cu atîta nestăpînire.

Nicolae ULIERU

Scott Fitzgerald sosea pentru prima dată la Hollywood:

● **Lilian Gish**

● **Norma Talmadge**

90 de ani de cinema

Un astfel de chip se întîlneşte o dată într-un secol (Greta Garbo)

star contra star sistem

Misterul „Divei“: munca

Garbo e un om al timpului nostru. În aceeaşi măsură aparţine timpului imemorabil al legendei. Forţa pregnantă a chipului ei pe ecran, locul cîştigat de filmele ei în cinematecă, uneori datorită numai creaţiei ei, dar şi traiectoria unei vieţi exemplare au făcut ca fenomenul Garbo să cîştige odată cu trecerea timpului devenind referinţă artistică şi prototip al feminităţii. Fuga de publicitate, acceptarea în limitele discreţiei a obligaţiilor contractuale ale star-sistemului hollywoodian, vieţuirea ei în limite autoimpuse pentru a-şi păstra autonomia artei sale, forţa unită cu fragilitatea, farmecul cu inteligenţa, misterul cu un stil atît de în nota epocii moderne, au făcut să se scrie despre ea mii şi mii de pagini care pot da un portret definitoriu şi în acelaşi timp deschis altor mistere. O constantă însă se impune. Dincolo de talent şi frumuseţe, ea s-a impus printr-o muncă asiduă. Munca înţeleasă ca un crez al unei vocaţii. Ca o împlinire a unui destin. Ca o pîrghie a întruchipării unui vis. Ca parte componentă în devenirea artei filmului însăşi.

Fetiţa şi gîndurile ei

Într-un cartier sărac din sudul Stockholmului, o fetiţă cuminte, studioasă, orfană de tată şi săracă juca teatru pentru ceilalţi copii în curtea din spatele imobilului cu apartamente modeste de închiriat unde locuia. Scena era improvizată acolo şi încă în curte erau copaci şi creştea iarbă. Fetiţa şi sora ei, ce avea să devină actriţă de o mare frumuseţe (dispărută prematur), jucau teatru pentru copiii cartierului. Şi încasau 5 öhre intrarea. Cînd avea cinci ani, mătuşa sa, Maria, o găseşte căzută pe gînduri. „La ce te gîndeşti?“. „Mă gîndesc cînd voi fi mare şi am să fiu o mare actriţă“.

Fata cu săpunul

Astăzi fetele din frizerie se numesc „ajutătoare de frizer“. Pe timpuri se numeau „fata cu săpunul“. „Da — recunoaşte Garbo — am fost «fata cu săpunul», dar nu într-o singură frizerie, nu, au fost cel puţin patru“. Ce e corect, e corect. În ultimul an de şcoală Greta Gustafson muncea două seri pe săptămînă, pentru 7 coroane, săpunind feţele a nenumăraţi bărbaţi obosiţi de muncă. Totdeauna, îşi amintesc cei din frizerie, îşi rupea din bani ca să cumpere bilete la teatru. Ce ciudat! „Niciodată n-am fost atît de mîndră ca după primul salariu“, îşi aminteşte ea... Avea abia 13—14 ani...

Modelul

Familia avea greutăţi mari şi Greta se angajează, odată şcoala terminată, ca: ajutoare de modistă, apoi vînzătoare la un magazin de confecţii, sectorul pălării. Şefa sectorului, Magdalena Hellberg, ajunsă în 1978 la peste 90 de ani, declara lui Sven Broman (autorul în colaborare cu Frederick Sands al unei cărţi de excepţie des-

pre Garbo „Divina Garbo — adevărul despre un mit", Editura Blanvalet 1979): „Am nenumărate amintiri din perioada celor doi ani cînd Greta a lucrat la noi. De atunci, fata asta avea ceva fascinant, imposibil de descris. Își făcea datoria serios, dar nu visa decît la film și la teatru. Odată chiar mi-a spus: „Nu mă gîndesc la nimic altceva".

Mărturia se leagă de amintirile Gretei din copilărie: „Nu pot spune în ce an a început dragostea mea pentru teatru. Se pare că am avut-o dintotdeauna. De mică, cînd încă nici nu puteam bine vorbi, aveam o adevărată pasiune să pictez, dar nu pe hîrtie ca ceilalți copii, ci pe fața mea... În credința că așa fac adevăratele actrițe...

Avea 15 ani cînd Magdalena Hellberg o recomandă directorului pentru a fi model de pălării („e îngrijită și are un chip drăguț"). Așa apare în 5 fotografii în catalogul P.U.B. „Dorința ei să ajungă fotomodel era încă o dovadă a ambiției ei arzătoare de a deveni actriță", adaugă Magdalena Hellberg. „...în acele momente se părea că toate dorințele ei se împlinesc... Fotografiile acelea au fost începutul carierei ei în cinematografie". Datorită activității de fotomodel, Greta ajunge umblînd cu pozele pe la studiouri să primească mici apariții în filme fără importanță.

„Spre marea mea uimire — declară d-na Hellberg — ea descoperi foarte repede că am o rudă actor la Teatrul Regal. Mă rugă să-l întreb o mulțime de amănunte și păreri despre teatru. Era foarte atentă să-și ajungă scopul de a fi artistă".

Numai filmul

Munca ei în magazin o face să-l cunoască pe regizorul Erik Petschler, care venise să cumpere costume pentru un nou film. Îl roagă să se pronunțe dacă are vreo șansă în cinema și-i arată fotografiile ei ca manechin. De asemeni, îi spune că făcuse cîteva filme de reclamă. Petschler, uimit de frumusețea fetei, o invită să citească ceva. Greta deschide cartea de școală și-i citește o povestire. „Lectura ei nu m-a impresionat, dar privirea ei foarte mult și i-am dat un mic rol în filmul **Peter vagabondul** — povestește Petschler. Filmările trebuiau să dureze cel puțin două săptămîni".

Greta ceru concediu de la casa de mode. Patronul nu-i admite cu toată intervenția lui Petschler. Pentru o fată săracă și fără nici un sprijin hotărîrea de a alege filmul unde avea de cîștigat mult mai puțin și numai pe o durată limitată, era o hotărîre de mare răspundere. Cu toate acestea, a doua zi Greta își dădu demisia din slujbă. Pe hîrtia cu data 7 iunie 1922 ea scrie cu mînă sigură motivul demisiei: „Ca să intru în cinematografie". Avea 17 ani. Făcu rolul cu strălucire. Așa cum citează cartea „Garbo" de Ture Sjölander și Oscar Hedlund, la care ne vom mai referi, un ziarist semnalează: „Greta Gustafson va deveni poate o stea a filmului suedez". Sau alt ziar (cf. Sven Broman): „Ne bucurăm totuși cu această ocazie să remarcăm un nou nume al filmului suedez, domnișoara Gustafson și sperăm în șansa sa în viitor".

Greta îl roagă pe Petschler să o sfătuiască ce să facă mai departe. El o trimite la Mauritz Stiller, un regizor celebru al zilei. Acesta o repede de cîteva ori. Ea insistă pînă cînd îl convinge să dea o probă de recitare. Îi promite că o va avea în vedere. Cînd? O singură cale i se pare de urmat: studiul actoriei. Cu nădejde și metodă. Îi lipseau mijloacele materiale.

A fost una dintre marile omisiuni ale Academiei de arte și științe a filmului american. Garbo nu a primit niciodată un Oscar

Actrița studentă

Îndemnată de regizorul Petschler, Greta face cerere să i se acorde o bursă la Academia Regală de Teatru, în cazul cînd va fi admisă la examen. I se cer recomandări. Cei mai mulți candidați proveneau din cercuri influente, și aveau recomandări strălucite de la școli bine cunoscute. Greta nu a putut aduce decît diploma școlii elementare și recomandarea... frizerului unde lucrase. Totuși, Greta face o bună impresie și e admisă să se prezinte la concurs. Un juriu de actori, regizori, scriitori și profesori o vor ve-

→

„Americanii nu înțeleg mare lucru despre europeni", spunea Greta Garbo (aici cu unul dintre partenerii ei americani: Robert Taylor)

dea recitînd într-o stare de emoție extremă. E admisă. Greta va spune apoi tuturor: „Sînt atît de fericită. Cred că îmi vine să mor de bucurie". În prima zi de curs, întrebată de profesor cîți ani are, se înroși și spuse: „Azi e ziua mea de naștere!" Avea 17 ani. Școala aceasta de teatru în care intra era una din cele mai severe din Europa. Cu un plan de învățămînt serios — se studia actoria, dansul, mișcarea scenică, tehnica vorbirii, machiajul, costumul și istoria teatrului.

Garbo a fost o studentă foarte silitoare. Caietele ei de studiu sînt foarte complete și exacte. Capitolul „Cum să ne folosim capul" e adnotat astfel încît o vedem, parcă, pe Garbo de mai tîrziu jucînd. Acolo se văd și schițe și indicații de regie. Cursurile începeau dimineața cu gimnastica și se încheiau seara, cu repetițiile. La orele de spectacol ale serii studenții luau parte la spectacolele Teatrului Regal. Cursurile durau doi ani, dar pentru doi studenți de excepție se mai oferea un al treilea an cu bursă. Din clasa Gretei au fost doi selecționați: Greta și Alf Sjöberg (ce avea să devină unul din cei mai mari regizori ai Suediei și profesorul lui Ingrid Bergman). La reprezentațiile școlii de teatru venea și marele Stiller. El o sfătuiește pe Greta să slăbească. Vera Schmiterlöw, colega sa și o viitoare mare actriță a Suediei, își amintește: „Ca să urmeze sfatul lui Stiller, atunci cînd toți plecam din școală, se închidea în camera de duș și stătea ore în șir sub bătaia apei (asta făcea parte din cura de slăbire) sperînd să ajungă mai repede la idealul siluetei prescrise de Stiller"...

Stiller o urmărea în studiile ei și-i întreba cu regularitate pe profesori de activitatea ei. Cînd se gîndi s-o distribuie în rolul principal din „Gösta Berling Saga" **(Legenda Göstei Berling)**, o văzu de cîteva ori pe scenă, și o invită la o probă. O puse să aștepte de cîteva ori pînă s-o primească și mulțumit se pare de rezistența și ambiția ei, în fine, o filmă. Probă strălucită. În carnetul său Stiller nota: „Această fată are ceva deosebit. Trebuie să descopăr ce e..." Iar la încheierea contractului o recomanda astfel: „O astfel de apariție se întîlnește doar o dată într-un secol". Atunci Greta hotărî să-și schimbe numele în Garbo. Întrebată de Frederick Sands care e adevărata poveste a găsirii numelui printre atîtea legende Greta i-a spus doar atît: „Totul e posibil". „Încă ajutoare de modistă, povestește Magdalena Hellberg, Greta voia să-și schimbe numele într-unul mai scurt, care să se pronunțe ușor în orice limbă". Se gîndea, desigur, tot la viitoarea sa carieră. Atît contractul pentru rolul Contesei Elisabeth Dohna în „Gösta Berling Saga", cît și cererea de schimbare a numelui au trebuit să fie semnate de mama ei. Greta era încă minoră. Totuși, își amintește ea: „M-am simțit totdeauna în casă cea mai matură și mai tare".

Starul suedez

Munca la **Gösta Berling** a fost grea și de durată: șase luni. „În tot timpul cît au durat filmările am avut sentimentul că sînt eu însămi Contesa Elisabeth Dohna și am trăit numai pentru rol", declara Garbo. Imediat după premieră — care a făcut-o celebră în lumea filmului suedez —, Greta se reîntoarce la Școala de teatru pe care o absolvă ca studentă de excepție obținînd o bursă pentru un al treilea an.

Curînd urmează succesele dincolo de granițele țării. În Germania, filmul bate recordurile de încasări, Greta trăind un adevărat triumf. Tot în Germania se bucură de marele său succes în **Ulița durerii**, filmul lui G.W. Pabst, turnat la Berlin, în care interpreta rolul unei fete scăpătate, în vremea crizei din anii '20. Succesul o obligă să învețe bine limba germană, ca să mai poată juca și alte roluri. Reuși repede și bine.

Hollywood... Hollywood...

Cînd Louis B. Mayer, vicepreședintele lui Metro-Goldwyn-Mayer, acceptă de dragul lui Stiller ca acesta să fie însoțit în America, la Hollywood, de Garbo, el o avertizează fără menajamente: „Să știți că în America bărbaților nu le plac femeile grase!" Și Greta ținu iarăși o dietă severă.

La Hollywood stilul ei era privit cu ironie și neînțelegere

Multă răbdare le-a trebuit celor doi, angajați contractual, pînă să primească ceva de lucru la Hollywood. [Absența lor slăbise în fapt concurența europeană.] Abia peste jumătate de an de așteptare la New York aveau să fie luați în seamă, și accidental. Dar Garbo, cu încăpățînarea și puterea ei de muncă, se apucă să învețe serios engleza.

Munca se dovedi cu folos, căci în ziua cînd a fost chemată, pe neașteptate să înlocuiască o actriță bolnavă în rolul principal din **Torentul**, s-a achitat impecabil. Succesul ei în acest rol nu a împiedicat presa de scandal să ironizeze și să caricaturizeze pe „suedeza cu picioarele mari". Greta scrie acasă prietenului ei, Lars Saxon: „Tot timpul mă tem pentru viitorul meu..." Dar un articol publicat în „Variety" îi dă curaj: „Această fată are totul: apariție, cunoștințe solide actoricești și personalitate". În același timp, ea scrie acasă lui Saxon: „În ultima săptămînă n-am întîlnit pe nimeni cunoscut și am fost seară de seară singură. Spune-i sorei mele să fie bucuroasă că trăiește în Suedia și să nu-și închipuie că paradisul o fi pe undeva"... Singură, Garbo învăța de zor engleza și cum să trăiască între străini: „E amarnic să te gîndești că cei mai frumoși ani îi trăiesc aici, într-o țară atît de necultivată (...) Americanii nu înțeleg mare lucru despre noi europenii (...) Sînt obosită și nervoasă. Aici devine trist să fii important sau frumos. (...) Dacă ai ști ce dur se muncește; simt că puterile îmi sînt depășite".

Dar obsesia ei rămîne să joace perfect rolul încredințat: „Cu timpul am senzația că eu sînt cu adevărat personajul pe care-l joc".

Un magnetism neegalat

Niels Asther, partenerul din **Orhideele sălbatice**, își amintește despre Garbo cu aceeași uimire: „O priveam cum joacă. Gesturile ei păreau că acționează fără sens, pe ecran erau perfecte".

Regizorii americani lucrau cu plăcere cu Garbo, deoarece ea stăpînea perfect textul, — atît cel rostit de ea, cît și cel al partenerilor. „Lucrul cu ea decurgea mult mai repede decît cu alți actori ai timpului."

Clarence Brown declara: „Nici o actriță nu se lăsa așa de ușor condusă ca ea. Mi-a plăcut ca persoană și mi-a plăcut și munca cu ea."

Lubitsch e de aceeași părere: „Nu era sclava oglinzii ca altele. Cea mai inspirată persoană pe care am întîlnit-o. Cînd intra în joc era strălucitoare". Iar colegul ei Lewis Stone conchide: „Era Greta Garbo și cu asta ai spus totul".

Era uimită de procedeele Hollywood-ului pentru a produce un star. Chiar cînd era pusă — obligații contractuale — să pozeze cu sportivi, mașini de lux, lei, elefanți, ea păstra o detașare nobilă, o discretă ironie, rămînea credincioasă ei însăși. Era ea.

Era momentul pentru Garbo să se elibereze de obligația de a juca în scenarii compromițătoare. Refuzînd rolul principal în **Femeile iubesc diamantele**, ea obține după o retragere de șapte luni să joace numai ceea ce consideră nimerit. Era un mare succes al unui artist asupra colosului financiar MGM. Face apoi cinci filme într-un timp record. „Muncă și numai muncă. Duc o viață de parcă aș avea saptezeci de ani" — scrie ea prietenului din Suedia, Lars Saxon. „Lucrez ca o nebună la un nou film — **„O femeie de afaceri"**, dar după ce termin voi părăsi repede „Fabrica" și voi lua un concediu cu sau fără permisiune".

Concediul nu și l-a luat. A început iarăși munca la alt film. Ziariștii nu înțelegeu însă felul ei de a trăi, de a se bucura de succes. Însingurarea ei, dorința de a fi singură în natură, atît de specifică sufletului suedezilor, pe care o mărturisea atît de mișcător și Ingrid Bergman, nu era înțeleasă. Declarații sincere ca: „Fac plimbări lungi pe plajă, stau pe mal și privesc marea, mă întorc la hotel, studiez și dorm", erau privite cu ironie, cu neîn-

În 1985 Garbo împlinește 80 de ani, iar filmul 90

telegere. Totuși tînăra actriță era și sociabilă. Actorii și regizorii europeni care lucrau la Hollywood erau adesea invitații ei. Dar ea căuta societatea oamenilor inteligenți și talentați cu care îi plăcea să stea îndelung de vorbă și să se distreze. David Niven o descrie cel mai bine: „Îmi apărea ca un copil care trăiește în lumea sa aparte, care vine și pleacă cu copilăria ei". Gustav Norin care se ocupa împreună cu soția de curățenia casei în care locuia Garbo, se exprimă astfel: „Zi de zi o vedeam pe fetița asta minunată fără pază și afectare. Totuși n-am avut senzația că am fi cunoscut-o cu adevărat. Avea ceva absent, rezervat. Era altfel decît ceilalți".

O voce caldă, senzuală

„Altfel decît ceilalți" s-a dovedit Garbo și la întîlnirea cu filmul sonor. Așa cum învățase cu încăpățînare germana, cînd lucrase la Berlin cu Pabst, acum sonorul o găsea stăpînind o engleză fără cusur. În timp ce cariere strălucite se prăbușeau la Hollywood, Garbo avea să facă un mare succes din ecranizarea piesei lui O' Neil **Anna Christie**. Așa cum remarcă Oscar Hedlund, filmul sonor cerea o nouă manieră de joc: „Filmul sonor a însemnat o catastrofă pentru starurile filmului mut obișnuite să gesticuleze exagerat. Pe Garbo a găsit-o însă cu tehnica ei personală, discretă, măsurată. În plus s-a făcut auzită și vocea ei caldă și senzuală".

Dar succesul profesional nu era tot ce-și dorea această femeie în căutarea unui ideal spiritual. „Nimeni din cei care fac filme nu poate fi fericit" se confesa ea scenaristei Mercedes da Acosta.

La reînoirea contractului, cere ca o condiție expresă să facă un film despre **Regina Christina** a Suediei, personaj legendar.

Pleacă în Suedia, strînge un cufăr plin de documentație și se ocupă îndelung de realizarea rolului. Filmul a făcut un mare succes artistic, dar nu și de casă. Criza economică se abătuse și asupra filmului. Garbo muncește acum cu o sîrguință dezlănțuită la personajul creat înaintea ei de Sarah Bernard și Eleonora Duse: „Dama cu camelii". Se pregătește la fel de temeinic ca pentru **Regina Christina**. Citește tot ce putea găsi despre Dumas și iubita acestuia, Marie Duplessis. „Departe de studio, de aparat, ea joacă scenele principale cu o asemenea trăire încît părea să aibă chiar dureri reale. Cînd se plimba după obicei pe malul oceanului, părea că-și pierde răsuflarea. Nu se mai știe acum dacă Garbo, în această perioadă, a fost cu adevărat bolnavă, căci aspectul ei, prin efort psihic făcut, devenise al unei femei ce suferă de plămîni. Pregătirea aceasta avea să aducă acea uluitoare spontaneitate a rolului". Acest rol a fost, dealtfel, marele ei triumf. În regia lui George Cukor, atunci în plină afirmare, cu talentul ei deplin maturizat, pus în lumină cu măiestrie (era tocmai după o neplăcută experiență cu Clarence Brown pe care-l considera demodat, ceea ce, văzîndu-i azi filmele, ne apare adevărat) **Dama cu camelii** rămîne poate cel mai bun film al perioadei ei sonore.

Cukor declara despre măiestria ei: „Era foarte subtilă în interpretare. În scenele de dragoste îl stăpînea pe iubitul ei prin sugestia gestului, altădată lăsa să străbată agresivitatea personajului în dragoste. Avea un joc foarte original".

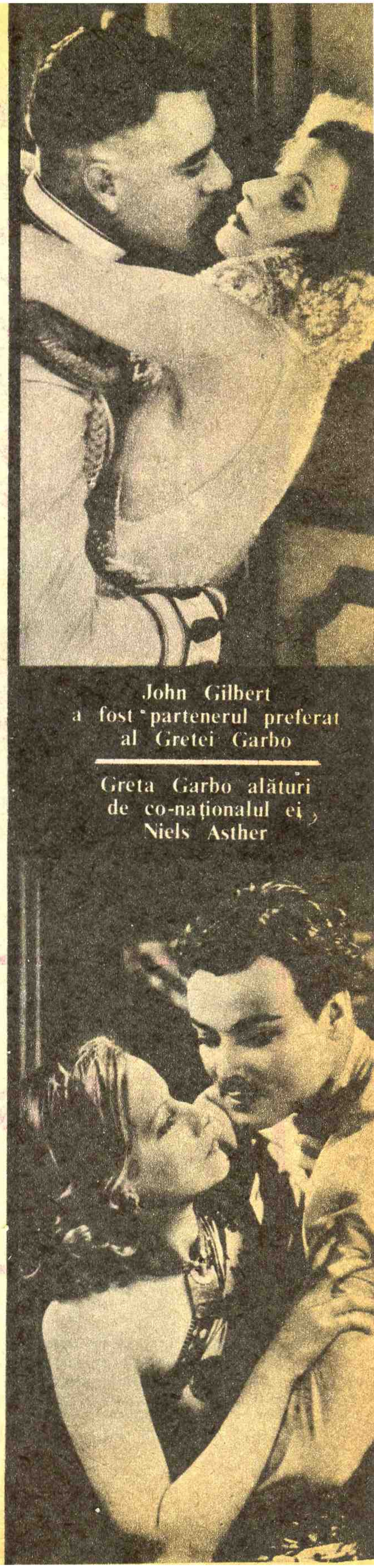
O parte a criticii acuză tocmai această originalitate. După filmul **Femeia cu două fețe** critica se întoarce împotriva ei: nu-i accepta stilul de joc, mai contemporan, nu-i mai accepta nici pe cel devenit mit. Garbo se hotărăște. Renunță la contractul ei și părăsește studiourile. Nu va mai reveni niciodată. Ceea ce o decepționa cel mai mult era, se pare, obligația contractuală de a juca texte stupide, alcătuite după rețetele hollywoodiene și nu acele filme care ar fi corespuns dorinței, vîrstei și experienței ei. Ar fi interpretat cu bucurie pe Marie Curie (Huxley, unul din prietenii ei, scrisese scenariul), pe Sarah Bernard, pe Georges Sand... Dar nu s-au găsit banii pentru aceste subiecte! Nici măcar pentru un film propus de Luchino Visconti, în anii '50, cu Garbo în rolul principal. Altceva n-a acceptat să mai turneze... Din respect pentru film, pentru public, pentru sine, vom spune noi. Ne amintim ce spunea colega sa Vera Schmiterlöw: „Greta ia totdeauna lucrurile numai cu filosofie".

Garbo a rămas toată viața un om singur înconjurat de prieteni și atacat de dușmani. Singurătatea și-a ales-o ca formulă de viață, de apărare. Unuia dintre cei mai buni prieteni, venit din Suedia la chemarea ei, îi scria prevenindu-l: „Poate nu vei înțelege cum sînt eu cu adevărat și ce mă face să fiu astfel. Cînd lucrez la un film, nu ne vom vedea prea des, atunci eu trebuie să fiu singură".

Iată aici misterul vieții și creației unei mari artiste a ecranului, care l-a înnobilat cu prezența sa: jertfa vieții însăși. În artă se pare că munca e sinonimă cu dăruirea totală. Așa a fost și cu Greta Garbo, contemporana noastră, unul din marii artiști care face cinste secolului nostru și artei care l-a definit, filmul.

În 1985, cînd dragostea ei mare, filmul, va împlini 90, Garbo va avea vîrsta de 80 de ani. Pentru un om înțelept și un artist marcînd epoca e o vîrstă frumoasă. Deci: „Bucurați-vă și să fiți sănătoasă, doamnă Greta Garbo! Noi, vă iubim."

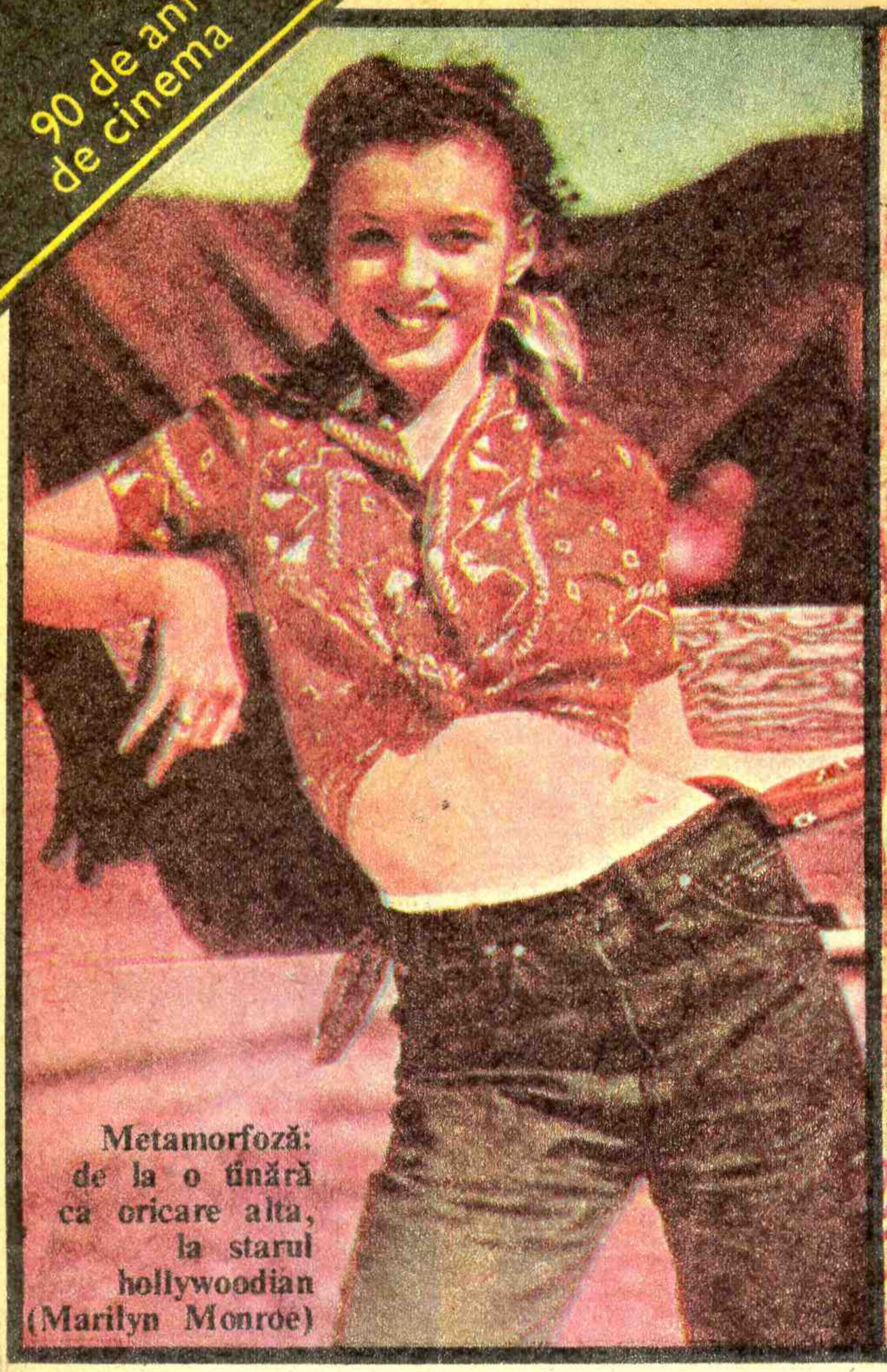
Savel ȘTIOPUL



John Gilbert a fost partenerul preferat al Gretei Garbo

Greta Garbo alături de co-naționalul ei, Niels Asther

90 de ani de cinema



Metamorfoză: de la o tînără ca oricare alta, la starul hollywoodian (Marilyn Monroe)

memoria actorilor

Misterul întîlnirii unui film cu publicul

„Filmul e înrudit cu magia. Este un proces magic să pui cap la cap imagini statice și să le faci să se miște recreînd viața pe ecran. Este privilegiul cineaștilor să se poată pierde în magie și iluzie".

Iată concluzia unui cineast octogenar atras de acest joc magic de peste o jumătate de veac. Boxer profesionist, combatant în cavaleria mexicană, student în pictură la Paris, romancier și ziarist ratat, în sfîrșit scenarist de succes la Hollywood, John Huston, căci despre el este vorba, fiul actorului Walter Huston și al scriitoarei Rhea

Gore, debutează în regie în 1941 cu un film reținut astăzi printre operele clasice al cinematografului: **Șoimul maltez.** De atunci multe dintre cele peste 40 de filme ale sale l-au consacrat și menținut în vîrful piramidei filmului american. Să ne amintim doar de **Key Largo, Comoara din Sierra Madre, Moby Dick, Moulin Rouge, Regina africană,** cărora li se poate adăuga și cel mai recent film al său **La poalele vulcanului,** prezentat la Cannes în 1984.

De filmele sale se leagă o întreagă galerie de mari eroi perdanți, învingătorii învinși care au știut însă să înfrîngă cu succes axioma happy end-ului hollywoodian. Tot așa cum în filmele sale au făcut primul pas către celebritate multe dintre vedetele ecranului american: Lauren Bacall, Marilyn Monroe, Montgomery Clift și desigur Humphrey Bogart.

Din memoriile regizorului, adunate sub titlul „O carte deschisă" („An Open Book", Ed. Alfred A. Knopf, N. Y., 1980), am ales cîteva pagini dedicate colaborării sale cu Jean Paul Sartre și muncii pe platou la unul dintre cele mai interesante filme ale sale **Dezrădăcinații.** Pagini relevante nu numai pentru stilul de muncă al regizorului, dar și pentru starea de spirit a actorului din cetatea americană a filmului.

Dezrădăcinații nu a fost numai ultimul film al lui Marilyn Monroe, el a fost metafora întregii ei existențe

Doream să fac un film despre **Freud.** De la început am știut că singurul potrivit să scrie scenariul era Jean Paul Sartre, care, deși antifreudian, îi cunoștea opera pe dinafară și știa multă psihologie în general. De fapt, Sartre era mai degrabă în dezacord din punct de vedere social, dat fiind vederile lui de stînga, decît sub raport științific cu Freud. În ianuarie 1960 mă aflam la St. Cerans în Irlanda. Sartre sosi pentru două săptămîni să discutăm scenariul. Cu el nu se putea dialoga, vorbea în continuu, nu era chip să-l întrerupi. Pe deasupra, vorbea franțuzește, așa încît abia puteam să-l urmăresc. Cîteodată părăseam camera disperat. Seara, Sartre se retrăgea împreună cu secretara care luase notele discuției de peste zi pentru a începe lucrul dis-de-dimineață. Cînd ne întîlneam pe la orele 10.30 îmi întindea cîte 25 de pagini gata scrise. Purta întotdeauna un costum gri, pantofi și ciorapi negri, cămașă albă, vestă și cravată. Niciodată nu apărea altfel. Nici dimineața în zori, nici seara tîrziu. Costumul era întotdeauna impecabil. Niciodată n-am știut dacă avea un singur costum, care era mereu dichisit sau mai multe identice.

După ce am pus toate detaliile scenariului la punct am stabilit împreună să-l mai scurtăm. Sartre s-a înapoiat la Paris urmînd să ni-l trimită definitivat. Nu m-am mirat însă să constat că versiunea trimisă era mai lungă decît cea inițială, 600 de pagini! Mi-am amintit atunci că Sartre scrisese introducerea la o carte a lui Jean Genêt care depășea cu mult opera prefațată. A fost o experiență interesantă. Dar filmul nu s-a făcut. Nu am găsit nici un studiou dornic să-l finanțeze. Mă aflam în această situație cînd Frank Taylor de la studiourile United Artists mi-a telefonat în Irlanda să-mi propună un film după un scenariu original de Arthur Miller: **Dezrădăcinații (Misfits).** La vremea aceea nu-l cunoscusem pe Miller, dar îi admiram opera. Răspunsul meu a fost afirmativ. Cînd am citit scenariul am fost de-a dreptul încîntat.

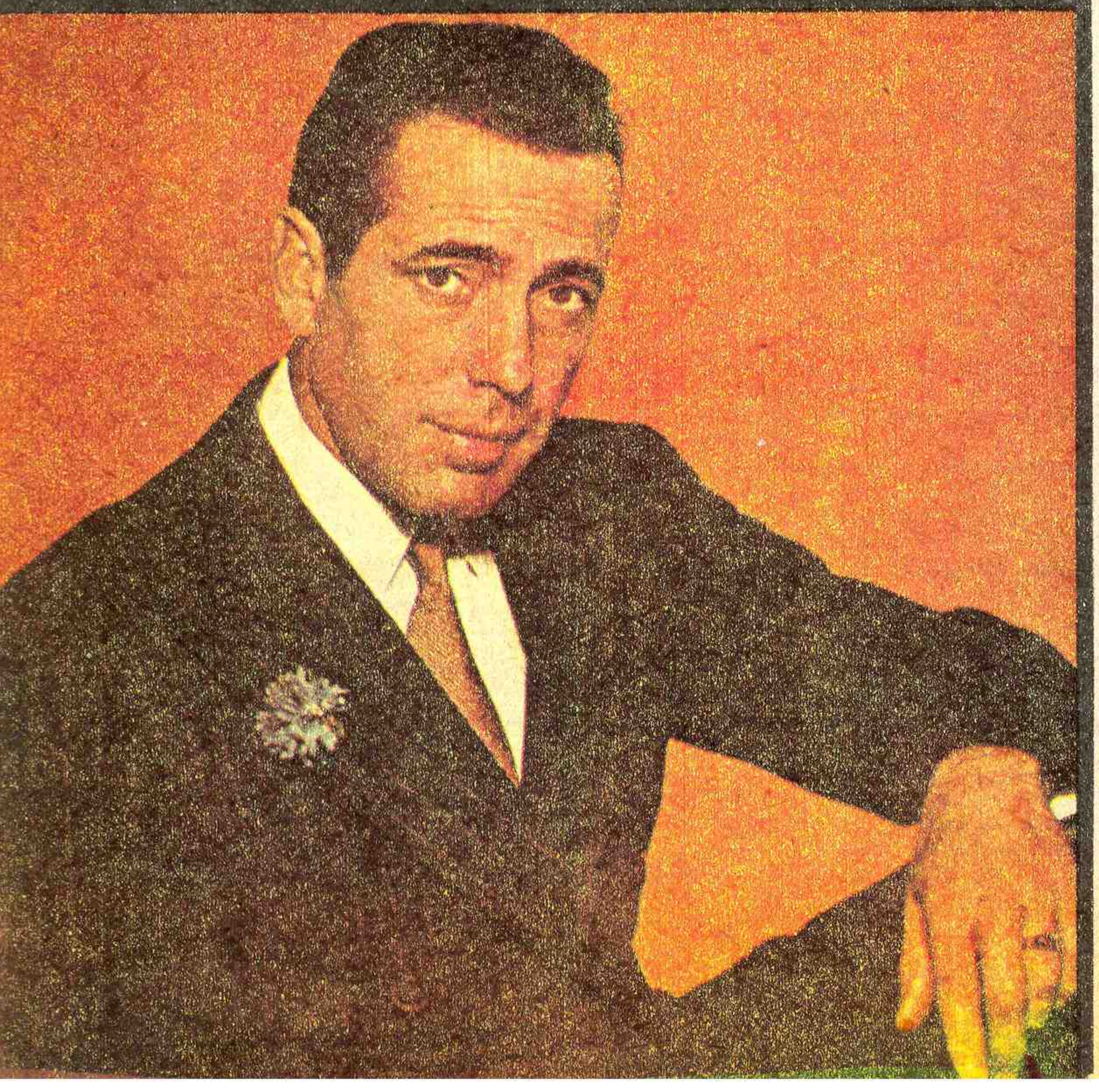
Prima întîlnire

În 1949, cu un an înainte, o întîlnisem pe Marilyn Monroe cînd filmam **Eram străini (We Were Strangers).** Obișnuia să vină pe platou să urmărească lucrul. O adusese Sam Spiegel (producătorul ulterior celebru pentru **Podul de pe riul Kwai** și **Lawrence din Arabia).** Se vorbea că studiourile Columbia ar fi vrut să-i dea un rol. (Apăruse pînă atunci în trei filme fără să se facă, în mod deosebit, remarcată — n.n.). Era foarte tînără, foarte frumoasă, teribil de atrăgătoare, dar ca ea mai existau multe fete la Hollywood care, în loc să ajungă pe un platou de filmare, se opreau pe canapelele din sălile de așteptare. Ceva din Marilyn îmi cîștigase însă încrederea și m-a determinat să promit că-i voi face o probă cu John Garfield, ca partener. Dar Marilyn nu s-a mai arătat pe platou, iar eu mi-am uitat promisiunea. Cînd după o vreme făceam probe pentru **Jungla de asfalt (Asphalt Jungle),** agenția William Morris m-a chemat să-mi spună că au o fată potrivită pentru rolul Angelei. Cînd a sosit, am recunoscut-o pe Marilyn. Scena pe care urma să o filmez era cu o fată care se întinde pe o sofa. Dar cum în biroul meu nu se afla așa ceva, Marilyn a spus că o să facă proba pe podea. Am lăsat-o. Și-a scos pantofii, s-a întins pe jos și a recitat textul. Cînd a terminat mi-am dat seama că aveam în fața ochilor chiar pe Angela. Marilyn semnase deja, un contract pentru 20th Century Fox, dar nu făcuse nici un film. Darryl Zanuck, directorul studiourilor, a văzut proba și a acceptat-o pe loc. Rolul a însemnat drum deschis spre celebritate. Mi-a rămas recunoscătoare. A trebuit însă să treacă încă zece ani pînă să facem un film împreună, **Dezrădăcinații,** cu un rol pe măsura ei.

O prietenie care a rămas întotdeauna în afara platoului (John Huston cu Ernest Hemingway)

O actriță franceză, supervedetă la Hollywood, filmînd *La poalele vulcanului*, în golful Mexicului: Jacqueline Bisset.

El a devenit prototipul învingătorului învins din filmele lui Huston: Humphrey Bogart



Amintiri triste

Îi cunoșteam nepunctualitatea. Ajunsese proverbială la Hollywood. Pentru a atenua surprizele neplăcute schimbasem programul de lucru de la 9 la 10 dimineața în speranța că-i va fi mai ușor să ajungă la filmare. Nu i-a fost. Clark Gable sosea punctual în mașina sa sport, venea pe platou, repeta cu dublura lui Marilyn și după aceea lua loc în scaunul său și începea să citească. Oricît ar fi întîrziat Marilyn el nu se plîngea niciodată. Miller o scuza spunînd că Marilyn se temea să nu arate prost dacă nu se odihnea îndeajuns. Ideea asta ajunsese s-o obsedeze într-atît încît seara lua un pumn de pilule să doarmă, iar dimineața lua alte pilule să se trezească. Eram extrem de contrariat de înfățișarea și comportamentul ei. Părea că plutește. Cînd se regăsea era însă colosală. Ea nu interpreta o emoție. O trăia. Avea puterea să se cufunde în adîncul ființei ei și acolo să găsească exact starea de care eroina avea nevoie. Poate că asta înseamnă actorie. Eram însă teribil de mîhnit să văd ce i se întîmplă. Într-o zi i-am spus lui Miller: „Trebuie s-o oprești să mai ia atîtea pilule. Ești soțul ei și ești singurul îndreptățit să o faci. Dacă nu, te vei simți cu conștiința încărcată, cît timp vei trăi. Dacă nu încetează, în doi-trei ani va fi ori într-un azil, ori moartă". Îi vorbeam fără să-mi dau seama că făcuse tot ce-i stătuse în putere și că se afla și el la capătul puterii.

Materialul filmat arăta bine, dar Marilyn continua să ajungă pe platou din ce în ce mai tîrziu. Uneori nu mai puteam lucra mai mult de două ore. Cum apărea în toate scenele, eram obligați să așteptăm ore și ore înainte de a trage un cadru. Mi-am dat seama că și relația dintre ea și Arthur era extrem de deteriorată. Tot timpul filmărilor a continuat să ia pilule cu toptanul. Cînd am terminat lucrul Marilyn a fost obligată să se interneze. M-am dus s-o văd. Se simțea mai bine, era vioaie, spirituală și se considera vinovată de atitudinea ei din timpul filmărilor. M-a întrebat dacă am să pot s-o iert vreodată. Cînd a ieșit din spital, toată presa a întîmpinat-o. Cu toții speram că depășise perioada proastă. M-am convins prea repede de contrariul. Mi-am dat seama că filmul fusese ca o agonie. Nu numai pentru mine, ci pentru toată lumea. Marilyn, solicitată să facă un alt film, s-a comportat la fel, încît pînă la urmă a trebuit să fie înlocuită. Ce a urmat e cunoscut. Un alt exces de pilule și... moartea.

Dar în film a fost și a rămas extraordinară. Cum nu pot să uit scena ei cu Montgomery Clift în salon, în preajma maldărelor de cutii goale de bere și de automobile dezafectate, o scenă de dragoste fără să fie de dragoste. Miller dăduse și el ce era mai bun. Ce făcuse Monty (diminutivul de la Montgomery) îmi dădea încredere să-l solicit și mai departe. Din nefericire avea să o ia și el pe aceeași cale ca și Marilyn.

O altă legendă de tristă amintire le-

gată de **Dezrădăcinaţii** a fost cea a morţii lui Clark Gable. Toată lumea spunea că sfîrşitul i s-a tras din pricina efortului făcut la filmări, în special în scena finală cînd aleargă să captureze calul sălbatic. Eu îi păstrez lui Clark o amintire minunată. Am petrecut multe ceasuri împreună în rulota sa. Se considera un actor şi nu o vedetă. Îi plăcea să povestească debutul său timpuriu în teatru. Poveşti de actori. Lucrînd cu el mi-am dat seama repede că ştie exact ce trebuie să facă. Ori de cîte ori am vrut să-l corijez am realizat că nu eu aveam dreptate şi trebuia să mă întorc la varianta propusă de el. Cînd mă vedea îngrijorat de soarta filmului căci depăşisem cu mult bugetul ce-i fusese acordat îmi spunea: „La dracu' John. Dacă studioul te sîcîie din pricina bugetului, cumpăr eu filmul. Cu tine am făcut cel mai bun rol din viaţa mea". Era în 4 noiembrie 1960. Tot ce dorea era să redevină tată în februarie ur-

Sartre, scenarist la Hollywood? Da, dar incognito.

mător. Dar n-a mai apucat. În 5 noiembrie a avut un atac de inimă şi după două săptămîni, murea. Din pricina morţii lui Clark şi a tragediei lui Marilyn amintirile mele legate de **Dezrădăcinaţii** sînt extrem de triste.

Un scenariu de 600 de pagini!

Între timp, studiourile Universal mi-au dat de ştire că erau interesate să facă totuşi filmul, **Freud.** Sartre se afla în vacanţă la Roma. I-am trimis scenariul. Cînd a văzut modificările mi-a transmis să nu mai contez pe colaborarea lui. Se mulţumea cu ce încasase, nu mai avea alte pretenţii, dar îmi interzicea să-i pun numele pe generic. Am continuat să lucrez cu Wolfgang (Reinhardt, — producătorul şi coscenaristul filmului) păstrînd ce mi se părea utilizabil din cele 600 de pagini ale lui Sartre. M-am hotărît să apelez tot la Monty pentru rolul lui Freud. Cînd a venit să stăm de vorbă era într-un hal de nerecunoscut. Lua şi el hapuri şi bea. Ar fi trebuit să renunţ din prima clipă dar n-am făcut-o. Filmările au început la München şi deîndată mi-am dat seama că am intrat într-o mare încurcătură. Monty nu era în stare să memoreze replicile. I se scriau pe cartoane dar nici aşa nu reuşea să le rostească cum trebuie. Tragic era că, cu toate acestea, nu te puteai împiedica să-i admiri talentul. Trecuseră abia doi ani de la **Dezrădăcinaţii** şi iată ne oferea şi el spectacolul lui Marilyn. La început cînd scrisesem scenariul cu Sartre, în Irlanda, mă gîndisem la ea pentru rolul Ceciliei dar pe atunci psihanalistul ei i-a interzis să-l accepte. Acum o alesesem pe Susannah York. Nici cu ea nu mi-a fost uşor. Influenţată de Monty s-a convins repede că avea dreptul să modifice personajul, stătea noaptea tîrziu să rescrie dialogurile. Cînd am terminat de montat filmul, avea 2 ore şi 20 minute. La avanpremierele de sondaj s-a apreciat că era prea lung şi studioul a decis să opereze tăieturi cu care nu puteam fi de acord, logica povestirii avînd de suferit. **Freud** a fost lansat mai întîi în cinematografele de artă unde a rulat cu sălile pline. Dar odată trecut pe marile reţele a căzut. Degeaba i-au schimbat titlul în **Pasiunea secretă.** Nici azi, dacă mă gîndesc, nu pot găsi o explicaţie.

Întîlnirea unui film cu publicul rămîne întotdeauna un mister.

Simona DARIE

() compoziţie retro pentru o vedetă care nu a suportat ritmul devorator al vieţii numită „modernă" (Marilyn Monroe)

90 de ani de cinema

„Toată cariera o datorez unui lift-boy“

Intra în scenă cu același firesc cu care o femeie intră în propria ei bucătărie (Ingrid Bergman)

Era de ajuns ca Ingrid să apară la televizor nemachiată, pentru ca vînzarea produselor de cosmetică să scadă vertiginos. Sau să joace rolul unei călugărițe, pentru ca postulantele să se înghesuie la porțile mănăstirilor. Industriașul miliardar Howard Hughes a închiriat odată toate locurile disponibile pe o cursă aeriană New York—Los Angeles numai ca să aibă certitudinea că Ingrid Bergman va accepta să călătorească cu avionul lui personal. Iar un admirator a venit pe jos din Suedia la Roma ca să-i ofere un miel. Cît despre scrisorile care purtau drept unică adresă: Ingrid Bergman, Londra, nici una nu s-a rătăcit vreodată, își amintește Ann Todd.

Totuși, nimic din toate aceste „amănunte“ nu au de-a face cu Ingrid, cea pe care o păstrez eu în amintire. Ingrid a mea e cea care se plimba cu pași mari și măsurați pe străzile Londrei, cu pantofi comozi, cu talpă de cauciuc în picioare și cu trupul ei svelt strîns într-un impermeabil, care urca patru cîte patru scările ce duceau la apartamentul meu, cu un pachet cu bulete de carne preparate à la suédoise pe care le făcea singură și mi le aducea calde, să cinăm împreună, apoi se ghemuia desculță într-un fotoliu în fața televizorului și cleveteam, sporovăiala noastră nefiind întreruptă decît de hohotele ei nestăvilite de rîs. Rîdea nemaipomenit!

Era în 1950 cînd am auzit prima oară rîsul magic al Ingridei. Mai exact, în timp ce mîncam o omletă într-un restaurant din Roma, unde ne-am întîlnit pentru simplul motiv că eram două actrițe de limba engleză într-un oraș străin. M-am îndrăgostit pe loc de rîsul ei, de părul blond aruncat pe spate, de ochii albaștri limpezi și de vocea gravă, atît de masculină la telefon încît telefonistele îi răspundeau cu Domnule! În decursul acelei zile petrecute împreună, amîndouă am avut sentimentul că am regăsit o soră pierdută de mult și am rămas așa pînă la sfîrșit...

Vedeta internațională

Ingrid a fost una din cele mai cuceritoare femei ale epocii noastre și, totuși, și-a „plătit“ întotdeauna luxul de a rămîne ea însăși: pasionată pentru scenă, îndrăgostită de viață, înnebunită să mănînce tone de înghețată și să se plimbe pe jos prin ploaie. Vroia să joace toate rolurile, să facă toate călătoriile, să dea toate petrecerile și să bea toate cupele cu șampanie pe care viața i le putea pune la dispoziție. „N-am regretat niciodată ce am făcut — mi-a spus ea odată — numai ce n-am făcut“. Dar, de fapt, ce n-a făcut? A trăit succesiv în cele mai interesante orașe ale lumii: Stockholm, Hollywood, Roma, Paris și Londra. A deținut primele roluri în teatru, cinema și la televiziune în cinci limbi vorbite perfect. A jucat în 47 de filme și a cucerit trei Oscaruri și un premiu Emmy (decernat anual în America pentru cel mai bun rol pe micul ecran). A avut patru copii pe care i-a iubit și crescut cu mare dragoste și grijă: Pia, din prima căsătorie cu medicul stomatolog Petter Lindström, Roberto, gemenele Isabella și Ingrid cu cel de-al doilea soț, Roberto Rossellini.

Ingrid își iubea cu pasiune meseria: „Dacă aș fi împiedicată să joc, aș înceta să mai respir“. Cînd Hemingway, înaintea filmărilor la **Cui îi bate ceasul,** a prevenit-o că personajul Mariei trebuie să aibă părul tuns scurt, Ingrid i-a răspuns că pentru a avea rolul e gata să lase să i se taie capul. Repeta neobosită pînă la ore tîrzii și-l implora pe regizor — care se declara satisfăcut — să mai reia odată scena. În culmea gloriei, ea insista să dea probe și nu odată a refuzat un rol principal pentru unul secundar care i se părea mai dificil. Detesta să fie cantonată în mereu același „emploi“ și se bătea să capete roluri care s-o intereseze, ca de pildă cel al tinerei mirese în pragul nebuniei din **Obsesia** sau cel al discretei misionare suedeze din **Crima din Orient Express.** De notat că ambele i-au adus cîte un Oscar.

Încă din copilărie (petrecută la Stockholm) ea a știut că va fi actriță. La 14 ani scria în jurnalul ei intim că visa să apară pe afiș alături de cel mai popular actor al Suediei. Cinci ani mai tîrziu, dorința i se îndeplinea. Șansa i-a fost la fel de fenomenală ca și talentul. Într-o zi, la New York, niște suedezi lăudau unul din filmele ei în fața fiului lor, liftier într-un imobil unde locuia un „detector de talente“ în slujba lui David Selznic. Șase luni mai tîrziu, Ingrid debarca la Hollywood: „Toată cariera mi-o datorez acelui lift-boy“.

O mare actriță de teatru și film, Ann Todd, despre starul starurilor Ingrid Bergman

●

„Totdeauna am regretat ce n-am făcut, niciodată ce am făcut."

●

Scrisorile îi veneau pe o singură adresă: „Ingrid Bergman, Londra"

Rolurile de femeie seducătoare se succedau: pianistă solitară în **Intermezzo,** călugăriță jucînd base-ball în **Clopotele Sfintei Maria** și psihiatru pasionat în **Casa doctorului Edwars.** În cîțiva ani, devenise unul din starurile cele mai celebre din Statele Unite, iar numele ei pe generic era o garanție a succesului internațional.

Repudiată de publicul american

Într-o seară a anului 1948 Ingrid s-a dus să vadă filmul **Roma, oraș deschis,** produs și realizat de Roberto Rossellini. Sedusă de geniul impetuos al cineastului, i-a scris și i-a propus să lucreze cu el. A plecat la Roma... unde a rămas șapte ani. A divorțat de Petter Lindström și s-a căsătorit cu idolul ei. Presa a făcut un tărăboi nemaipomenit, s-a vorbit chiar de „scandalul secolului", americanii au repudiat-o și au considerat-o „nedemnă de a mai pune picioarele pe sol american". De la o zi la alta devenise oaia rîioasă a cinematografului de peste ocean. Din păcate, majoritatea filmelor pe care le-a făcut cu Rossellini au fost eșecuri, ca și căsătoria lor, de altfel.

În 1956 norii s-au mai risipit grație **Anastasiei,** povestea vieții unei femei care i-a adus un Oscar. Ca urmare, senatorul Charles H. Percy a citit în plin Congres american o publicație oficială în care era un omagiu adus actriței, omagiu ce exprima, oarecum, scuzele pe care americanii le cereau Marei Bergman.

Felul de a juca al actriței ca și felul de a trăi părea țîșnit, cu o absolută sinceritate, din natura ei profundă. Joss Ackland, care i-a fost partener, spunea: „Ea intră în scenă cu același firesc cu care o femeie intră în propria-i bucătărie". Ingrid avea întotdeauna o idee sau un proiect de dus la capăt. După cum orice era un bun pretext de a se distra. Viața, în ochii ei, nu trebuia să fie decît o lungă și veselă sărbătoare. Dar nu cumva să vă închipuiți că era frivolă. Nicidecum. În 1958 filmase în **Hanul celei de a șasea fericiri,** povestea unei misionare britanice care salvase sute de copii în timpul celui de-al doilea război mondial. Cîțiva ani mai tîrziu s-a dus să viziteze orfelinatul despre care era vorba în film. Adînc tulburată de condițiile în care copiii trăiau, s-a apucat să strîngă, cu legendara ei energie, fonduri din lumea întreagă, ca de data asta de-adevăratelea să ajute la reînflorirea acelei instituții. Mai tîrziu a devenit membră foarte activă a unei organizații britanice de ajutorare a copiilor refugiați.

Nimic nu putea să-i altereze curajul sau să-i sape energia, nici măcar cancerul ce o lovise în 1973. Atîta vreme cît exista cea mai infimă posibilitate de a spera sau de a lucra, ea înfrunta fiecare zi cu un curaj fără seamăn. Multă vreme, nici cei mai intimi prieteni nu și-au dat seama de extrema gravitate a bolii sale. „Cînd lucram, ea nu vroia să ne asocieze decît la bucuriile ei, niciodată la necazuri", povestește celebra actriță britanică Wendy Hiller. A suferit două operații și cînd brațul a început să i se umfle, vorbea despre el numindu-l „dragonul meu preferat".

A trăi: o mare victorie

Împotriva sfaturilor medicilor și a rugăminților familiei și prietenilor a decis să joace rolul Golda Meir pentru o emisiune televizată de patru ore. O sarcină extenuantă. În felul acesta, în felul ei, lucid, ea sfida destinul: „Nu mai am mult timp, dar fiecare zi cîștigată împotriva cancerului este o mare victorie **a mea**".

Ingrid s-a lansat în acest proiect cu toată energia de care mai dispunea. S-a dus în Israel să vorbească cu cei care au cunoscut-o bine pe Golda Meir și să vizioneze, ore în șir, vechi filme de actualități, ca să intre bine în pielea personajului. O revăd și acum pe marea Ingrid, elegantă, voioasă, mergînd de la un capăt la altul al bucătăriei mele ca să „prindă" mersul Goldei Meir, un mers greoi și combativ. În timpul turnărilor s-a chinuit groaznic: brațul o făcea să sufere cumplit, iar noaptea trebuia să facă gimnastică, să-l „pună pe roate". În clipa ultimului gros plan a izbucnit în lacrimi, știind că niciodată nu va mai înfrunta camera de luat vederi pe care a iubit-o atît. Jocul ei strălucit i-a adus premiul Emmy, în 1982.

Pînă în ultima clipă a dat dovadă de o mare demnitate și nu a pierdut speranța. Cu cîteva zile înainte de sfîrșit,

A deținut primele roluri în teatru, cinema și televiziune (cu Anthony Perkins în *Vă place Brahms?*)

ea mai lucra la un rol nou. Ultimul cadou pe care mi l-a făcut a fost un loc la Festivalul internațional de la Edinburg. Cînd am aflat că își rezervase și ei unul am izbucnit în plîns, pentru că și ea și eu știam că niciodată nu va putea suporta călătoria. Într-o seară, pe cînd stăteam, ca altă dată, la taclale, și-a dat frîu liber disperării: „Sînt atît de obosită. Nu mai am decît o dorință, să dorm". Altă dată, puțin înainte de a muri, i-am spus că avea darul și harul de a face să se nască iubirea în suflete, dar mult mai prețios decît cel de a iubi. Pentru mine, aceasta era esența adevărată a farmecului ei magic. A clătinat din cap, surîzînd.

A dispărut la 29 august 1982, în ziua în care a împlinit 67 de ani, nu înainte de a bea o ultimă picătură de șampanie.

Pentru numeroși cinefili, Ingrid Bergman va rămîne mereu vie alături de Gary Cooper, în zăpezile munților Spaniei, sau de Cary Grant, într-un Rio de Janerio infestat de spioni. Dar fără îndoială că imaginea care imortalizează cel mai bine chipul ei este personajul Ilsa Lund din **Casablanca.** Cum ar putea fi uitată — așa cum am văzut-o cu toții — stînd în picioare lîngă pian, cerîndu-i în șoaptă lui Sam, pianistul, să cînte din nou aria pe care o îndrăgea atît? Sau surîzîndu-i, gînditor și trist, lui Humphrey Bogart, care îi întinde o cupă de șampanie?... Sau în momentul despărțirii, disperate și înspăimîntate, de pe pista unui aerodrom înecat în ceață?

Rodica LIPATTI

Viața în ochii ei trebuia să fie doar o lungă și veselă sărbătoare (Ingrid Bergman)

interviuri pe glob

Forman recunoaște a fi și Mozart și Salieri

În penuria generală de mari opere cinematografice, filmul lui Milos Forman **„Amadeus",** reușita adaptare pentru ecran a piesei cu același titlu a lui Peter Shaffer, a fost salutat de cronici excelente, de un public entuziast și distins cum era și de așteptat cu premiul „Oscar" pe anul 1985, la opt categorii.

Într-un interviu acordat unui ziarist de la „Washington Post", la întrebarea ce ar răspunde dacă în miez de noapte ar fi trezit și i s-ar pune chestiunea cu cine se identifica, cu Mozart sau Salieri, Milos Forman a spus: „Sînt amîndoi și cred că toți sîntem așa. Cînd m-am dus să văd la Londra piesa „Amadeus" m-am așteptat la o seară plicticoasă, pentru că piesele despre compozitori sînt de obicei foarte plicticoase și de aceea am fost cu atît mai uimit să constat ce piesă minunată și inteligentă, ce dramă puternică mi-a fost dat să văd. M-a impresionat pe multiple planuri. De la planul misterului morții lui Mozart la cel al metaforelor despre relațiile dintre oameni și cele cu propriul nostru eu. Am fost, totodată, surprins să descopăr că mă identificam cu ambele personaje, care sînt personaje antagonice și această descoperire m-a obsedat. În fața împlinirilor, succeselor altuia avem întotdeauna undeva, în secret, în adîncul inimii, un sentiment de invidie că nu am fost autorul lor. De asemenea, pot să înțeleg suferințele unui om ale cărui dorințe depășesc mult capacitatea sa de a le traduce în realitate".

Întrebare: Cînd anume ați încercat dv. asemenea sentimente?

Răspuns: N-aș putea spune... Fiecare ambiție avută pentru care nu mi-a ajuns talentul m-a făcut să mă simt ca Salieri. Mi-ar fi plăcut să fiu actor, dar nu sînt în stare. Mă simt ca Salieri cînd este vorba de orice scriitor englez, deoarece eu am început ca scriitor și acum nu pot să scriu pentru că nu stăpînesc limba. Sau cînd este vorba de un film, orice film, pentru că în fiecare film, chiar într-unul prost, găsesc ceva care mă uimește, un moment în fața căruia reacția mea este: „De ce el, de ce nu eu? De ce nu am făcut eu momentul acesta?"

Întrebare: Dar clipele în care vă simțiți ca Mozart?

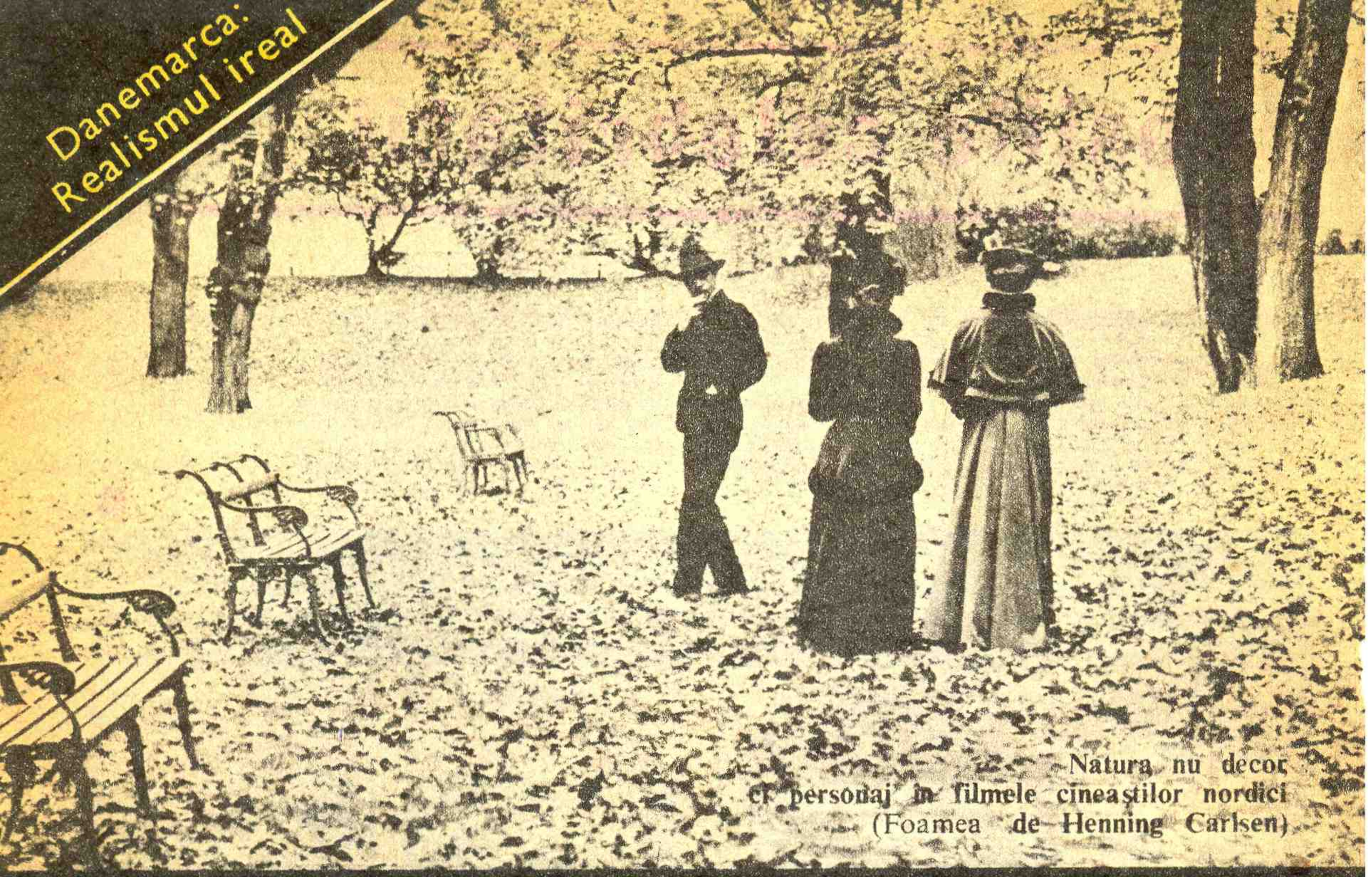
Răspuns: Asta este problema mea. Îndeobște mă simt ca Mozart cînd visez cu ochii deschiși, cînd îmi mobilizez întreaga energie, imaginîndu-mi cine sînt și totdeauna cînd am de-a face cu șefii studiourilor.

Margit MARINESCU

Sosiile celebrității

O agenție californiană — nu, nu este vorba de o agenție de cinema — a avut ideea să găsească pentru toate vedetele filmului, ca și pentru multe din lumea politică, înlocuitori care să arate și să vorbească leit cu modelul inspirator. S-a pus pe treabă și a descoperit printre secretare, marinari, tehnicieni,ingineri, aviatori, casnice, chelneri, avocați sau pur și simplu printre șomeri chipuri și glasuri care să semene pînă la identificare cu Telly Savalas, Woody Allen, Farah Fawcett. La ce bun, vă veți întreba? Răspunsul pare să fi fost dat chiar de felul de a fi al americanilor, numiți adesea „mari copii". Dacă sînt copii este de la sine înțeles că le place să se joace. Iar dacă așa stau lucrurile, desigur că nu pot respinge ideea să aibă ca parteneri, la o partidă să-i spunem de baseball sau de bridge, pe... James Dean sau Richard Gere. Ce importanță dacă *sînt* sau *au fost* în viață. Sosiile lor le stau oricum la dispoziție! De unde se vede că astăzi și vedetele se pot livra prin înlocuitori.

Nu! Ei nu sînt Burt Reynolds, Liza Minnelli, Robert Redford, Farah Fawcett, Telly Savalas, Liz Taylor, Woody Allen, Marilyn Monroe, Charlie Chaplin, Charles Bronson, Clark Gable, Humphrey Bogart, ci doar sosiile lor...



Natura nu decor ci personaj în filmele cineaștilor nordici (Foamea de Henning Carlsen)

În țara basmelor lui Andersen

La Copenhaga în 1897 avea loc prima proiecție cu un film-reportaj realizat de fotograful Peter Elfelt, care va produce și **Execuția (Henrettelsen** — 1903) — primul film danez de ficțiune. Astfel se face că destinul a fost pecetluit: de-a lungul vremii va exista o permanentă oscilare, dar și un stimul reciproc între filmul documentar, filmul de inspirație reală și filmul de ficțiune absolută. Primul succes internațional al companiei (în curînd octogenară) „Nordisk Films" a fost **Vînarea leului (Løvejagten)** — o senzațională înregistrare pe viu, dar filmul care a marcat începutul „epocii de aur" pentru această cinematografie s-a numit **Abisul (Afgrunden** — 1911), și a făcut debutul „divei" Asta Nielsen ce inaugura un gen extrem de prolific, „melodrama pasională daneză". Mulți ani la rînd divertismentul (fie el larmoaiant sau clovnesc) a aglomerat (pînă la urmă doar pe piața internă) comedii facile à l'américaine sau à la française, adaptări dickensiene și filme de groază... Compoziția studiată a cadrului, jocul subtil al eclerajului, montajul analitic au însemnat însă mari cuceriri pentru arta a 7-a. Cîteva exemple sînt suficiente:

Respect față de pionieri: Dreyer, Asta Nielsen, Pat și Pataşon, dar și o școală nouă anunțînd mari surprize

1913 — **Misteriosul X (Det hemmelighedsfuld X),** 1922 — **Vrăjitoria de-a lungul secolelor (Heksen)** ambele de Benjamin Christensen, 1928 — **Patimile Ioanei d'Arc (La Passion de Jeanne d'Arc)** de Carl Dreyer... Trecerea la sonor s-a făcut fără dificultăți, deși au trebuit șase ani pînă să fie pus în funcțiune (în 1929) sistemul brevetat de danezii Petersen și Poulsen. Lipsa de preocupare pentru reînnoirea mijloacelor stilistice și cantonarea în producții stereotipe au făcut ca cinematografia daneză să piardă avantajul dobîndit în etapa anterioară cînd reușise să devanseze peliculele germane...

Sursa reactivării

O raza de optimism avea să se arate tot dinspre documentar: în 1935 arhitectul Poul Henningsen cu lung-metrajul **Danemarca** (Danmark) deschide porțile unei întregi generații al cărui promotor va fi Theodor Christensen, talentat teoretician și practician, ce reeditează cariera englezului Grierson. Anii grei de ocupație au determinat o puternică ancorare în actualitate, mulți cineaști lucrînd atît în filmul artistic, cît și în cel documentar. Mișcării de rezistență i se consacră mai multe filme: **Armata invizibilă (Den usynlige Haer** — 1945) de Johan Jacobsen, **Pajiștile roșii (De røde enge** — 1945) de Bodil Ipsen și Lau Lauritzen jr. **Libertatea ta e în joc** (1946) pe care Theodor Christensen l-a realizat cu materiale inedite. Sînt acestea cîteva dovezi ale implicării

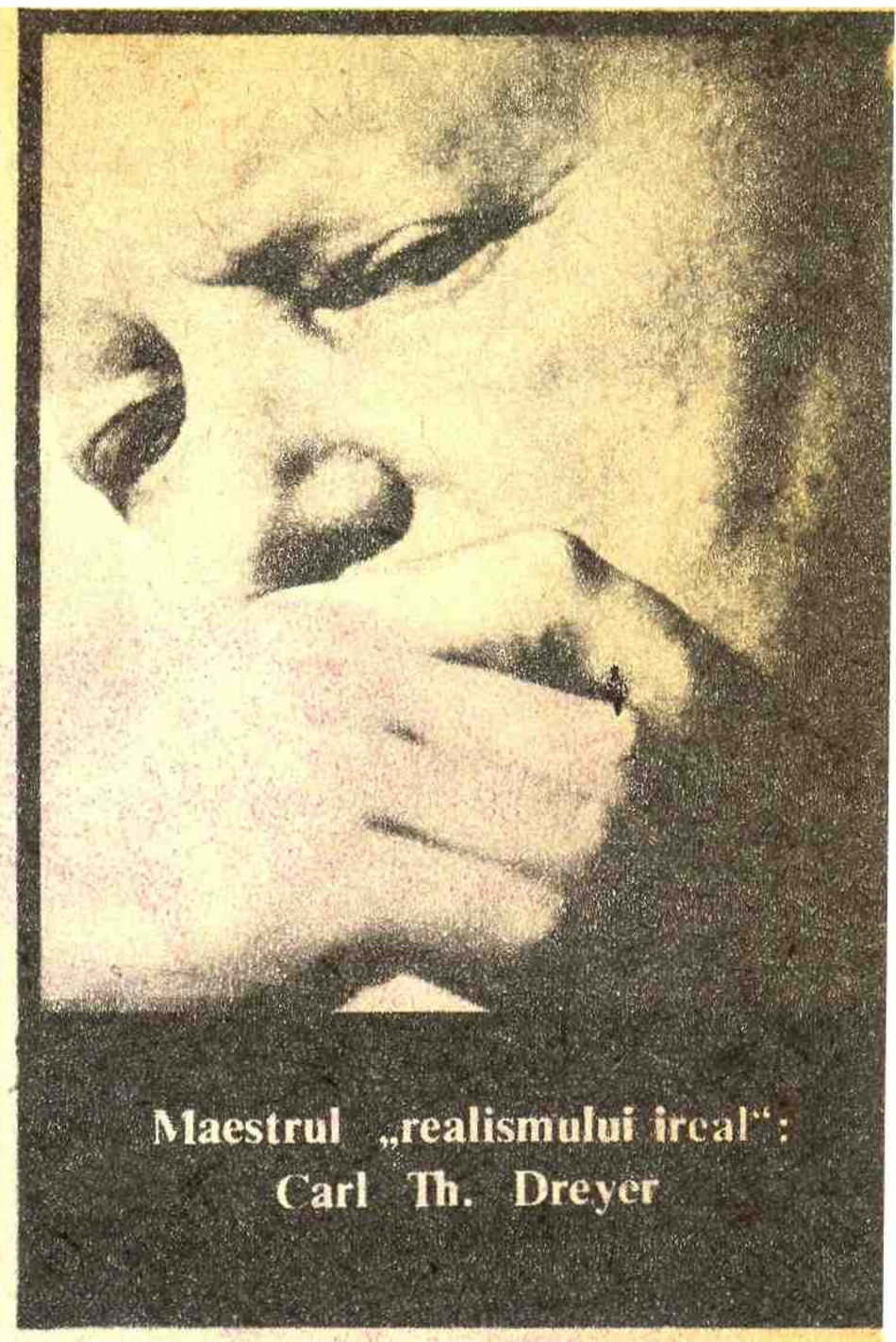
politice și artistice a cineaștilor danezi. Este o cale pe care de acum înainte ei vor merge consecvent. Însuși Dreyer, reîntors în țară, numit consilier tehnic și artistic la „Nordisk Films Kompagni", a filmat diverse scurt-metraje și a redactat chiar scenarii pentru astfel de pelicule...

„Realismul ireal" despre care capodoperele titanului **Dreyer** au făcut să se vorbească a fecundat maniera de lucru a compatrioților săi. Și iată cum Jon Bang Carlsen cotat ca cel mai important documentarist danez la ora actuală se prezintă într-o competiție internațională, „Berlin Fest", cu o peliculă ce ambiționează o nouă metodă — „realismul pus în scenă" — constînd dintr-un temeinic studiu de mediu și un scenariu strict la obiect: **Școala supraviețuirii (Overlevelsesskolen — 1983).** Este povestea reală a unui combatant pe frontul din Vietnam care, întors în Arizona natală, înființează un „centru de antrenament cu arme de foc" împotriva oricăror pericole prezente și viitoare. Survivalism-ul — în treacăt fie spus — a și devenit deja un sport competitiv în America... Un cunoscător al istoriei filmului danez își va aduce aminte, desigur, cu nostalgie de inofensiva comedie onirico-satirică, **Școala sinuciderii (Selvmordsskolen** — 1964) de Knud Leif Thomsen în care cetățeanul unei țări prospere își închipuia în vis că-și pune capăt zilelor, dar abia după ce urma, în prealabil, un curs special... Practicînd un soi de ciné-verité, refăcînd în **Circul Casablanca (Cirkus Casablanca** — 1981 văzut la noi în cadrul săptămînii filmului danez din 1984) un episod din propria existență de artist ambulant, Erik Clausen și-a cîștigat reputația de cineast total...

Drame intimiste

Nu mimetismul, ci un autentic și real sincronism a menținut permanent — chiar dacă au existat și perioade mai opace — cinematografia daneză în pas cu evoluția fenomenului cinematografic. Astfel poate fi apreciată și influența griffithiană în **File din cartea lui Satan (Blade af Satans bog)** film pe care îl turna Dreyer în 1921; și puternicul impact al Noului val francez asupra publicului și creatorilor danezi în anii '60; sau astăzi moda sofisticatelor intrigi polițiste. Dacă Lars von Trier, care a cucerit „Grand Prix Technique" la Cannes '84 cu **Motivul crimei (The Element of Crime)** (realizat în engleză pentru o mai largă audiență), a fost comparat cu francezul Jean-Jacques Beineix și ale sale controversate pelicule **La lune dans le caniveau** și **Diva,** trebuie menționat totuși, că falsa mizã polițistă a mai disimulat în varii situații originalele intenții ale autorilor danezi. 1942 — **Rătăcire (Afsporet),** debutul regizoral al actriței Bodil Ipsen trezea interes la Veneția: o femeie care află că nu mai are mult de trăit pleacă în căutarea primei iubiri. 1982— **Amantul imprudent (Den ubetaenksomme elsker)** de Claus Ploug, ecranizarea romanului lui Leif Panduro: un tînăr medic fără să vrea ajunge pe urmele unei misterioase afaceri... Drama intimistă despre un soț tiranic, **Stăpînul casei (Du skal aere din hustru — 1925)** în care Dreyer se vădea a fi și un maestru al investigației psihologice, ar conta drept cap de serie pentru numeroasele pelicule care tratează problema cuplului, relațiile umane în condițiile vieții moderne. De la **Week-end** (1962), ce înfățișează adevărata imagine a pretinsei societăți înfloritoare, operă cu care regizorul Palle Kjoerulff-Schmidt și scenaristul Klaus Rifbjerg puneau bazele cinematografului danez modern și pînă la **Momentul (Ojeblikket** — de asemenea văzut la noi în cadrul săptămînii filmului danez — 1984) în care sensibilia Astrid Henning-Jensen vorbește despre căldura iubirii și demnitatea acceptării sfîrșitului iminent...

Tema emancipării femeii o dezvolta



Maestrul „realismului ireal": Carl Th. Dreyer

și Dreyer în ultimul său film, **Gertrud** (1964). Personajul central al filmului, Gertrud, rîvnind la o iluzorie fericire se lansează în tribulații mai mult sau mai puțin sentimentale. Din cu totul altă perspectivă este atacat același etern motiv al ultragiului fizic și psihic — de exemplu — de către Anette Olsen în **Să dansăm mai întîi? (Skal vi danse først?** — 1979) sau de Christian Braad Thomsen în **Haos în culise**

(Continuare în pag. 161)

Irina COROIU

Doi actori: Carl Schenström și Harold Madsen care au intrat în conștiința publicului cu numele eroilor săi: Pat și Patașon

Steaua melodramei pasionale daneze: Asta Nielsen

„Eu sînt optimist“

Cinematograful ar trebui redescoperit
(Maja Komorowska
și Jan Novicky în *Spirala*)

— Anul acesta cinematograful împlinește 90 de ani. Chiar dacă nu este o aniversare rotundă, este, totuși, aniversarea unei vîrste care permite un bilanț. Unde credeți stimate Krzysztof Zanussi, că a ajuns cinematograful în acești 90 de ani?

— În primul rînd mi se pare că este o falsă aniversare pentru că anii cinematografului ar trebui numărați începînd de la filmul vorbit. Filmul vorbit a stabilit o estetică valabilă și azi și, în acest sens, s-ar putea spune că cinematograful s-a născut gata bătrîn. În orice caz, el nu a fost niciodată copil. Este matur de la primele filme ale lui Renoir, adică de la începutul anilor '30, pentru că, pe plan stilistic, acele filme sînt perfect acceptabile și azi pentru noi; folosesc același limbaj, aceleași formule pe care le folosim și noi azi. Dacă ne gîndim că toate celelalte discipline ale artei au evoluat timp de secole ca să ajungă la o anume maturitate, ceea ce se întîmplă cu cinematograful este într-adevăr uimitor. El a fost ca un copil capabil să meargă la universitate exact imediat ce s-a născut. Este adevărat că în anumite privințe a rămas puțin infantil, dar timpul marilor inovații a trecut. Ele s-au consumat în jurul anilor '60, multe au fost și abandonate între timp, cum ar fi limbajul lui Godard care, în parantează fie spus, cred că ar trebui redescoperit...

— Dar nici Godard nu mai e Godard. Presupun că vă gîndiți la filmele lui de început. Dacă discutăm limbaj cinematografic-Godard, cred că ar trebui să ne oprim la „Pierrot le fou“, nu credeți?

— **Pierrot le Fou** (Pierrot nebunul), **Une femme mariée** (O femeie măritată)... nici mie nu-mi place Godard cel de azi, dar pe acel Godard revoluționar ca limbaj cinematografic, de la începuturile lui, îl iubesc și cred că ar trebui regăsit. Redescoperit. Ca și cinematograful lui Pasolini — unic, de neimitat, dar abordabil ca formulă... Adevărul este că nu numai cinematograful, dar și celelalte arte și-au oprit evoluția în decada '60—'70 și acest lucru se vede și în muzică, și în literatură și în pictură. Cel mai bine se vede în film. Artele sînt marcate de un anume tradiționalism estetic și

poate tocmai acesta este semnul că e timpul să apară o schimbare. Unele descoperiri ale epocii chiar demonstrează că a sosit timpul unei schimbări. Mărturisesc că și mie îmi lipsește noutatea. Și eu m-am adaptat limbajului actual. Și eu mi-am oprit anumite căutări, pentru că este foarte greu să te lupți cu un limbaj stabilit, acceptat, devenit limbaj curent. Dar simt o mare nostalgie și o mare dorință de schimbare. Poate de aceea și cred cu atîta putere că ea va veni. Chiar fac unele eforturi, dar nu sînt decît foarte mici, marginale și mă tem să nu fie o iluzie. Mă tem să nu mi se pară doar că schimb ceva. Încerc, de exemplu, cu noul film la care lucrez acum, **Paradigma,** o întoarcere la epoca Pasolini, la epoca unui cinematograf de tipul **Teoremei.** Încerc, adică, o povestire care să se poată explica perfect pe plan real, dar care să conțină și o parabolă. Tipul de povestire în care problemele puse prin dialog sînt ilustrate de întîmplare, de acțiune... Chiar și în **Imperativul** am încercat un anume studiu stilistic și cred că am reușit — mai ales în ce privește finalul. Întotdeauna pentru mine finalul este o problemă poate pentru că îmi este foarte important ce spun cu ultima scenă a filmului... Ca să revin la **Paradigma** însă, el ar trebui să fie un film despre — morală, poate e prea mult spus — Bine și Rău... Filmele se fac întotdeauna împotriva a ceva. Eu aș vrea să fac **Paradigma** împotriva iluziei că Răul nu există; că omul atunci cînd alege răul este din greșeală. În fond, este vorba de o alegere conștientă.

Alegem răul, pentru că îl admitem, pentru că avem nevoie de el. Asta nu înseamnă că sînt un pesimist. Nici nu cred că această „bestie neagră", Răul, poate să aibă o victorie garantată asupra noastră. Cred că în fiecare din noi există și un înger, nu doar un diavol. O forță luminoasă cu care ne putem alia în lupta împotriva răului. Nu cred în predestinare. Cred în puterea fiecăruia de a hotărî ce alege. Așa cum nu cred în pieirea civilizației noastre, a ființei umane, deși, în occident, catastrofismul este o idee foarte prezentă. Eu nu cred că trebuie, este stabilit, hotărît să pierim. Nu cred. Cred, în schimb, că omenirea se poate salva dacă se decide să o facă.

— Vorbeați de „un anume tradiționalism estetic al artelor" — deci, implicit, al artei filmului. Eu l-aș numi: conservatorism. Credeți că se poate folosi acest termen? Și îl găsiți o explicație, să zicem, științifică?

— Eu cred că lumea a devenit conservatoare. Sub toate aspectele. Este o stare generală. O stare de spirit. Și-a pierdut iluziile și este foarte tentată să păstreze, cu orice chip, ceea ce a obținut. S-ar spune că lumea a descoperit frumusețea propriei moșteniri. Interesul tinerilor pentru valorile tradiționale, reîntoarcerea la natură, bucuria de a trăi în mici colectivități sînt simptome, sînt reacții la epoca „marilor iluzii", la marile sloganuri ale occidentului. Ale mișcării din '68, între altele, din Franța, în care se încerca ruptura cu trecutul, schimbarea lumii. Azi, este greu de vorbit fie și de schimbări mici. Cel mai adesea oamenii sînt mulțumiți că viața continuă... În această situație, ce să ne mai mire conservatorismul artelor, sau cantonarea într-o estetică tradiționalistă? Sînt fenomene firești.

— Nu vi se pare că cinematograful traversează la ora actuală poate una din cele mai reale crize din cîte a făcut la viața lui: aceea de mari personalități? Marii regizori încep să dispară, ei se apropie, rînd pe rînd, de vîrsta cinematografului, dispar, deci, prin legea firii, iar noii mari realizatori care să-i înlocuiască...

— ...apar foarte rar. Este adevărat. Și asta nu pentru că tinerii regizori nu ar fi talentați, ci pentru că cei mai mulți sînt tot mai seduși de ideea de a face bani. Iar cei care nu se lasă seduși de aspectul material au mari dificultăți, mari probleme de a articula clar ceea ce vor să spună. Din lipsă

→

Este greu să te lupți cu un limbaj devenit academic. Greu, dar nu imposibil...

Un studiu stilistic: *Imperativul* — cu Mathias Habisch și Robert Powell

de curaj, nu din lipsă de talent. Deși, de-a lungul istoriei civilizației, s-a constatat și s-a stabilit că omul este pregătit, moral, spiritual, intelectual să facă față tuturor problemelor...

— Cum vedeți, așadar, viitorul cinematografului? Să spunem măcar ultima sută de metri către suta de ani...

— În ce mă privește sînt optimist. Există încă destule filme bune în lume. Se fac multe filme bune. Dacă ar fi o problemă aceea este difuzarea. Mai buna difuzare a filmelor existente. Și cred că în această privință se poate face ceva. Deja apariția videocasetelor începe să rezolve într-un fel problema. Există chiar artiști care au făcut carieră grație casetei. Pentru că prin casetă spectatorul reușește să-și aibă filmul care-l interesează, dar și creatorul reușește să-și întîlnească publicul care este interesat de ceea ce face el. Este un fel de continuare a unui proces început de mult, acela al „demontării" marelui ecran — după mine un proces foarte pozitiv. Dacă este să gîndim cinematograful în termenii evoluției tehnologice a societății, și nu cred că putem gîndi în afara acestor termeni, atunci trebuie să fim atenți la ce se întîmplă în lume din acest punct de vedere. La modificările pe care tehnologiile înalte le aduc în structura socială. Numărul muncitorilor este în continuă scădere prin automatizarea producției, noii muncitori sînt cu totul diferiți de cei vechi, ei sînt oameni care lucrează în birouri, nimeni nu mai atinge „procesul de producție", totul merge pe bandă rulantă și la o apăsare pe buton. Muncitorii de azi sînt oameni ultracalificați, specialiști cu un nivel intelectual altul decît al celor vechi și acest lucru schimbă cu totul nu numai echilibrul în societate, dar și categoriile de public. Eu sper ca această specializare să atingă și viața culturală...

— În ce sens?

— Sper că se va ajunge la ceea ce se cheamă: specializarea spectacolului. Ceea ce ar însemna creșterea șanselor de a face artă pentru anume grupuri sociale. Șansa, implicit, de a-ți alege grupul pentru care vrei să crezi. Pentru că, dacă există un public pentru, să zicem, **E.T.**, în mod sigur există un public și pentru filmele unui Bergman sau Rohmer. Și aici mă întorc la casete pentru că, grație lor, asemenea filme își regăsesc într-adevăr șansa de a-și întîlni publicul. Oamenii care iubesc cinematograful lui Bergman, sau Rohmer, sau cine mai vreți, sînt dispersați în societate. În rețeaua de distribuție pentru marele ecran, filmele rulează o dată sau de două ori. Este aproape cu neputință ca toți cei interesați de un anume tip de cinema să le poată vedea. Caseta rezolvă această problemă. Cred că este o mică speranță pentru cinematograf. Și cîtă vreme există o speranță — fie și mică, — nu este totul pierdut. Eu sînt optimist.

Eva SÎRBU

Brigitte Fossey: O celebritate franceză sub bagheta unui celebru cineast polonez

Un regizor reputat și un personaj important în lumea filmului. Anul acesta, Krzysztof Zanussi este președintele juriului la Festivalul de la Veneția

Biofilmografie

• Krzysztof Zanussi s-a născut la Varşovia în 1939.

• La 17 ani este student la Facultatea de fizică.

• La 20 începe studiile la Facultatea de filozofie din Cracovia. Ca student, începe să lucreze la cineclubul universităţii. Andrjez Munk îi vede filmele şi-l sfătuieşte să se înscrie la Şcoala superioară de cinematografie din Lodz pe care o absolvă în 1966. Peste 10 ani devine profesor de regie la această şcoală.

• Krzysztof Zanussi consideră că şi-a început cariera de cineast în 1967 cu filmul de televiziune **Krzysztof Penderecki.**

Urmează:

• **Faţă în faţă** — jumătate oră, film TV şi **Examen** — 1968;

• **Structura cristalului** — 1969;

• **Munţii în amurg** — 1970; film TV jumătate de oră

• **Viaţă de familie** — lung metraj, 1971;

• **Ipoteza** — jumătate oră, tv, 1971;

• **De cealaltă parte a zidului** — film tv, o oră, 1972;

• **Bobina** — tv, jumătate oră, 1973;

• **Iluminare** — lung metraj, 1973;

• **Asasinat în Catamount** — lung metraj, 1974 (SUA);

• **Serviciul de noapte** — o oră, tv, 1975;

• **Bilanţ trimestrial** — lung metraj, 1975;

• **Camuflaj** — lung metraj, 1976;

• **Lecţia de anatomie** — tv, o oră, 1977;

• **Casa femeilor** — lung metraj tv, după piesa Zofiei Nalkowska, 1977;

• **Spirala** — lung metraj, 1977;

• **Drumuri în noapte** — lung metraj, 1979, (RFG—Franţa);

• **Contractul** şi **Constanta** — lung metraje, 1980;

• **Despre o ţară îndepărtată** — lung metraj, 1981;

• **Tentaţia** — lung metraj tv, 1981 (coproducţie RFG);

• **Imperativul** — lung metraj, 1982 (coproducţie Franţa—RFG);

• **Inabordabilul** — lung metraj tv, 1982 (TV RFG);

• **Vatican** — o oră, documentar, 1982 (pentru RAI);

• **Barbă Albastră** — după romanul omonim al lui Max Fritsch, 1984 (coproducţie Elveţia—RFG);

• **Anul soarelui calm** — lung metraj 1984 (coproducţie Polonia —SUA);

• **Paradigma** — lung metraj 1985 — (coproducţie Franţa—Italia).

Premiil

• Marele premiu San Remo 1971: **De cealaltă parte a zidului**

• Premiul de regie la Mar del Plata, Valladolid şi Panama 1971: **Structura cristalului**

• Premiul special al juriului Chicago '71, Premiul San Gregorio Valladolid '72: **Viaţă de familie**

• Medalia de aur Figuerra del Foz '75: Leopardul de aur şi Premiul FIPRESCI la Locarno '73: **Iluminare**

• Premiul pentru regie — Teheran '77: **Camuflaj**

• Premiul pentru regie Panama '79: **Spirala**

• Premiul pentru regie Cannes '80 şi Marele premiu Panama '81: **Constanta**

• Leul de Aur—Veneţia '84: **Anul soarelui calm**

În ţara basmelor...

(Urmare din pag. 157)

(Koks i kulissen — 1983)... Urmînd desigur fluxul firesc al timpului, în atenţia cineaştilor s-a aflat şi vîrsta a treia.

Chipul adolescentului a fost de asemenea surprins în zeci de ipostaze, de la copilul prin ochii căruia e văzută teroarea invaziei germane — **A fost odată un război (Der var engang en kirg — 1966)** de Palle Kjoerulff-Schmidt, pînă la tînărul care nu acceptă să fie zdrobit de mecanismul social — **Johny Larsen** (1979) de Morten Arnfred, autor şi al altui film cu şi despre tineri, **Eu şi Charly (Mig og Charly** — 1978), de la simpaticii eroi din **Aceşti puşti afurisiţi (De pokkers unger — 1947)** de Astrid şi Bjarne Henning-Jensen, pînă la îngrijorător de sadicii protagonişti din **Zappa** (1983) de Bille August. **Otto este un rinocer (Otto er et naesehorn** — 1983), pelicula lui Rumle Hammerich, face parte din categoria filmelor ce caută cu delicateţe să aboleasca graniţa dintre realitate şi fantezie.

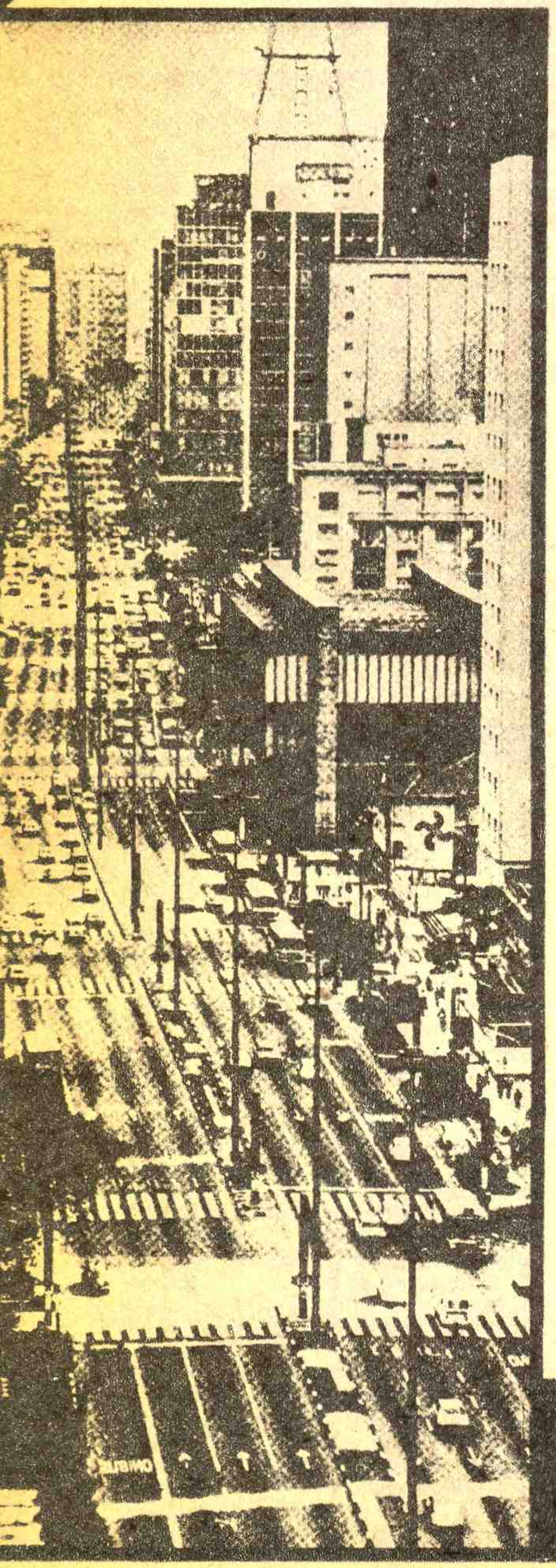
Există o veritabilă tradiţie a imaginarului în inventarul subiectelor daneze, de la nemaipomenita istorie anderseniană a unui paznic de cimitir, **Harry şi valetul său (Harry og Kammertjenerer**— 1961) de Bent Christensen la documentarul despre un măcelar ajuns „cineast" — **Hotelul starurilor (Hotel of the Stars — 1981)** de Jon Bang Carlsen şi pînă la farsa despre un ţăran transformat peste noapte în baron — **Jeppe de la deal (Jeppe paabjeret** — 1981), remake, remarcabilă tenacitatea cu care se revine asupra unor avataruri ale succesului) după o primă ecranizare din 1907 a piesei lui Ludvig Holberg, regizor Kaspar Rostrup...

Umorul danez

Seninătatea umorului nordicilor este adesea stupefiantă şi poate de aceea nu totdeauna gustată cum s-ar cuveni, „drumul" de la Pat şi Patchon, celebrul cuplu, creat de Lau Lauritzen şi cu aportul actorilor Carl Schenstrøm şi Harold Madsen, la cei trei eroi ai serialului cu **Banda lui Olsen** poate părea şi „scurt" şi „lung", mai ales că regizorul Eric Balling, înaintea acestui actual demers satiric, a încercat, printre altele, şi o parodiere a lui James Bond... De experienţe comice nu a fost scutită nici chiar Asta Nielsen care trebuia să facă faţă şi concurenţei unei Marry Pickford şi slapstick-urilor sennettiene. Reuşea cu brio, aşa cum a ştiut să se „descurce" extraordinar şi într-o grea încercare, rolul lui „Hamlet" în travesti — o adevărată demonstraţie de virtuozitate actoricească într-o peliculă a anilor '20 care dădea curs teoriei profesorului american Vining fondată pe bizara presupunere că principele danez ar fi fost femeie, dar trebuia să se dea drept bărbat din motive de interes dinastic... „Călătoria" prin Danemarca merită continuată fie şi numai pentru a mai afla că a existat o versiune Romeo şi Julieta în fiorduri — **Mantaua roşie** (Den røde kappe — 1966) de Gabriel Axel, sau că se pregăteşte o grandioasă aventură în **Valhalla,** o superproducţie de desen animat.

Brazilia: Fascinația metropolei

Din nou pe bulevardul Paulista



Pe bulevardul tranzacțiilor oneroase am făcut cunoștință nu de multă vreme cu moravuri și mentalități, cu drame și tragedii, într-un cuvînt cu o întreagă lume zguduită de marasme. Dincolo de canavaua melodramatică, dincolo de ambalajul hollywoodian, rememorarea episoadelor serialului tv din perspectiva unei minime inițieri în cinematografia continentului latino-american poate provoca surpriza unei densități de teme și motive sedimentate în acea peliculă a micului ecran.

Fascinația metropolei, mitul marelui oraș este una din obsesiile curente ale omului modern (și nu numai în perimetrul Capricornului). Carlos Diegues a intitulat chiar **Marele oraș** (A grande cidade) un film în care e vorba tot de mirificul São Paulo despre ale cărui trotuare se spune că ar fi pavate cu aur și în care „outsiderii" încearcă să supraviețuiască cufundîndu-se în complicități de tot felul din dorința de a se adapta, de a se integra angrenajului social. Întîmplări potrivnice îl vor răpune și pe Eugenio, protagonistul unei producții din seria anului '77 **Învîrtindu-se în cerc** (Elas São do baralho), semnată de Silvio de Abren; acțiunea se petrece în aceeași metropolă și a constituit o bună ucenicie pentru Antonio Fagundes, interpretul faimosului Alexandro Torres. Prototipul gangsterului „de viitor" — tînăr, robust, amestec de frustă bădărănie și proaspătă educație, lipsă de scrupul și ambiție fără limite, un tip cinic dar și vanitos și de aceea vulnerabil — personajul cîștiga simpatie prin comparație cu ceilalți, mîrșăviile lor întrecîndu-le pe ale sale (el ajungea chiar să trezească compasiune în momentul în care devenea victima a corupției ucigătoare, răpus de cei pe care, pentru o clipă, crezuse că îl poate învinge.

Bulevardul tranzacțiilor oneroase din cunoscutul serial.

Filmele tropicalismului politic

Șocul provocat în anii '60 de curentul Cinema Nuovo, poate unul dintre cele mai frumoase exemple „de rezistență" din istoria cinematografului, a izbutit să impună un limbaj specific, să consolideze un autentic climat de creație. Privirea analitică asupra realităților exersată atunci se menține și astăzi. Școala privirii întemeiată de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Carlos Diegues a devenit tradiție. Filmele celebre ale acestora **Vieți secătuite** (Vidas sêcas), **Pămînt în trans㠍** (Terra em transe), **Moștenitorii** (Os Herdeiros) au edificat ceea ce s-ar putea numi generic „tropicalismul politic" — tentativă curajoasă de punere în discuție a problemelor grave ale Braziliei de astăzi. Dacă

Dincolo de canavaua melodramatică, procesul unei lumi a contrastelor

„estetica foamei și a violenței" teoretizată cu patos revoluționar de Rocha și-a mai pierdut din strălucire și incisivitate, totuși, în avalanșa de conflicte extravagante, intrigi pasionale, printre personajele corupte și coruptibile din popularele comedii muzicale „chanchade", în afara filmelor „de senzație" sufocate de situații neverosimile, există pelicule care își propun să reflecte starea convulsivă a societății braziliene. Printre cele mai evidente simptome: corupția. Atît a individului cît și a instituțiilor. Astfel este filmul lui Hector Babenco **Lucio Flavio, călător spre agonie** (Lucio Flavio, o passageio da agonia) — 1977, povestea adevărată a unui gangster de anvergură patronat de poliție. Spargerea a devenit un eveniment cotidian aproape banal. Cînd nu se urmărește doar profitul personal, scopul rămîne obscur, ca în recenta peliculă a lui Oswaldo Caldeira **Un burghez adevărat** (O bom burguês).

Eroii care se implică, care văd mai mult sau mai puțin clar realitățile înconjurătoare, i-au interesat întotdeauna pe cineaștii brazilieni. Ei sînt fie inocenți ca voltairianul Candide cu care ar putea fi comparat **Macunaima** al regizorului Andrade, personajul care din pădurea amazoniană a descins direct în metropolă — s-a spus despre **Macunaima** că ar fi o samba cinematografică, — fie sînt indivizi

Cinema nuovo a inventat o nouă estetică: estetica foamei şi a violenţei

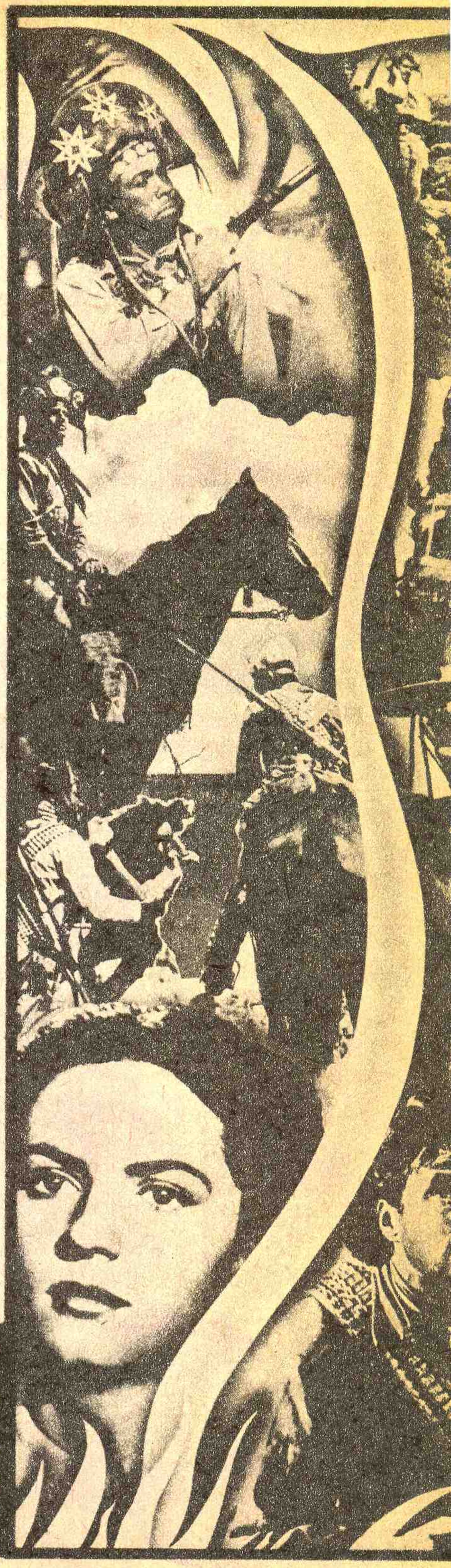
versaţi, ca omul de afaceri francez interpretat de Jean Claude Brialy în Un **animal dotat cu nesăbuinţă** (A nudes de Alexandra) de Pierre Kast. Jeanne Moreau a fost şi ea invitată să interpreteze un asemenea rol comparabil cu cel al lui Brialy. Filmul se intitulează **Joanna franţuzoaica** (Joanna francesa) de Carlos Diegues.

Pămînt în transă, operă de referinţă în cinematograful brazilian, este replica unei tumultoase şi lucide conştiinţe a unui cineast cum a fost Glauber Rocha, căruia îi plăcea să se considere ca făcînd parte din familia spirituală a lui Cocteau. El avea să creeze şi un alt memorabil erou, Antonio das Mortes, „matador de cangaçeiros". Tot un jurnalist devine personaj simbol în **Moştenitorii,** film biografic în măsura în care Carlo Diegues este el însuşi purtător de cuvînt, „moştenitor" al unei culturi străvechi care a rezistat secolelor de colonizare (căutarea propriei identităţi, obsedanta preocupare la brazilieni devenită şi tema predilectă a cineaştilor). Cinema Nuovo avea să facă din orientarea proprie artistului spre social o estetică a filmului.

O sursă inepuizabilă: realitatea

Astăzi radicalismul s-a mai atenuat şi dacă filmul nu poate efectiv schimba lumea, el poate influenţa mersul istoriei. Se înscrie în această direcţie temerara experienţă a lui Hector Babenco, **Pixote** (1982) — un film despre copiii mahalalelor. Experienţa a fost dublă: pe de o parte s-a adus în lumina opiniei publice „cazul" copilului de la periferie, crescut în mizerie şi promiscuitate; pe de altă micii interpreţi, ei înşişi, jucînd, căpătau conştiinţa propriei lor condiţii umane şi sociale. Se naşte astfel dorinţa de a cunoaşte adevărata faţă a ţării şi cinematograful ca şi cineastul devin itineranţi. De exemplu, **Bye, bye Brasil** (1977) — superproducţia lui Diegues — sparge claustrofobia de care suferea cinematografia autohtonă şi ambiţionează un fel de voiaj iniţiatic în interiorul imensei Braziliii. Un tur de forţă a reprezentat şi fresca social-politico-economică, **Istoria Braziliei** ca şi **Virsta pămîntului** (A idade da terra — 1980) — priviri către acele sorginţi pe care Rocha le descria metaforic, dar nu numai metaforic, căci a întreprins şi o călătorie în Portugalia unde intenţiona să pună în mişcare un vast proces cultural menit să demonstreze originalitatea civilizaţiei lusitano-afro-tropicale. Dealtfel, în societatea braziliană a existat şi există o necontenită pendulare între romantica nostalgie a originii pierdute şi influenţele exercitate de civilizaţia europeană şi tehnologia americană. Făcînd, de pildă, incursiuni în lumea unui cătun de pescari de pe coasta sudică a Braziliei (unde se presupune că au debarcat întîi portughezii), Augusto Seva şi Isa Castro izbutesc în filmul **Drumul spre Indii** (A caminho dos Indias — 1982) să sugereze continuitatea portugheză pe noul continent. Iar dacă „realismul magic" al lui Ruy Guerra nu mai reuşeşte să atingă forţa de sugestie a unui film ca **Puştile** (Os fuzis — 1954), în schimb se manifestă cu vigoare preferinţe şi tendinţe spre document şi documentar. **Egungun** (1982) de Carlos Brajsbat este un film care materializează rezultatele unei anchete etnografice efectuate timp de un an într-un sat care conservă de secole obiceiurile strămoşilor africani şi brazilieni. Roberto Farias, un cineast reputat care a cedat însă tentaţiilor filmului comercial (vezi „serialul" cu Roberto Carlos) este şi autorul unei austere pelicule de angajare politică **Hai, Brazilia** (Pra frente Brasil — 1982): un om moare pentru că a aflat prea multe. Dar cum filmul este şi artă şi industrie, aşa cum a face film este, deopotrivă, o problemă de idei, dar şi de fonduri, în cinematografia braziliană de astăzi s-ar părea că face film cine poate să aibă mijloace de finanţare. Societatea mixtă „Embrafilme", deşi a ajuns să acorde credite şi peste hotare, nu poate acoperi cerinţele realizatorilor autohtoni aşa încît o seamă de cineaşti de valoare rămîn în afara vieţii cinematografice mondiale. Şi totuşi la ediţia 1984 a **Festivalului de la Cannes** în selecţia oficială au figurat două noi pelicule semnate de Nelson Pereira dos Santos — **Amintiri din închisoare** — (Memorias do carcere) şi de Carlos Diegues — **Quilombo.**

Irina COROIU



***O Cangaçeiros* — prima ieşire la rampa succesului a filmului brazilian: Premiu internaţional al filmului de aventuri 1953 şi o menţiune specială pentru muzică la Festivalul de la Cannes în acelaşi an.**

Nu numai pe ecran, dar și în viață: o adevărată napolitană (Sophia Loren)

Azi, singura actriță italiană (din tînăra generație) considerată a avea o cotă internațională: Ornella Muti. (Schlöndorff a ales-o pentru rolul Odettei de Crécy în ecranizarea sa după Proust, *O dragoste a lui Swann*)

Apusul Gheparzilor

În ultima vreme critica internațională a sancționat destul de drastic producția cinematografului italian la zi. Patria neorealismului care a schimbat după război fața filmului în întreaga lume a ajuns astăzi să fie dată de exemplu ca producătoare de filme mediocre. Cunoscătorii spun că semnele decăderii s-au arătat mai demult, cînd marii producători Carlo Ponti și Dino de Laurentiis în loc să întreprindă salvarea cinematografiei naționale au părăsit corabia în curs de scufundare. Marii regizori care au făcut gloria cinematografului italian în anii '50—'60, Fellini și Antonioni, care lucrează încă la Cinecitta, fac mai ales filme de reclamă pentru televiziune. Dealtfel, marile studiouri își asigură astăzi o treime din venituri din acest gen de filme. Bertolucci, după ce a căutat în zadar să-și plaseze ideile la el acasă, a acceptat propunerea să facă un film în China. Dino Risi și-a realizat ultimul film în Franța, cu capital și actori francezi. O singură vedetă italiană mai este considerată a avea azi o cotă internațională: Ornella Muti.

„Filmul italian a murit, declară Luigi Comencini. O industrie cinematografică nu se poate susține numai cu filme de duzină. Tehnicienii noștri, operatorii, specialiștii în lumină sînt cei mai buni din lume. Dar imposibilitatea lor de a mai lucra descurajează tinerii să urmeze aceste profesiuni. Nu pot să nu remarc că tehnicieni de film italieni cei mai buni sînt cam de-o vîrstă cu mine. (Comencini are 70 de ani). Cînd ei nu vor mai fi, este greu de imaginat cine le va lua locul".

„Să vezi cum se închid cinematografele este tot mai dureros", spune Federico Fellini după ce în ultimii 3 ani 1400 de săli de cinema și-au închis porțile, iar după cele 7 226 de săli din întreaga peninsulă, doar o treime sînt deschise în toate zilele săptămînii. Reducerea numărului de spectatori de la 700 milioane în anii '70, la 160 milioane în 1984 a fost desigur motivația principală. Presa italiană de specialitate apreciază ca una dintre cauze multiplicarea nemăsurată a canalelor de televiziune particulare care poluează gustul publicului. Nu se poate imagina o lovitură mai mare pentru cinematograful național". Micul ecran este astăzi complet acaparat de filme americane, britanice, franceze și altele", spune regizorul Dino Risi. RAI (Radioteleviziunea italiană de stat) a ajuns singurul loc unde talentele naționale mai pot spera într-o afirmare. Dar și RAI este periclitată de maculatura imaginilor prezentate de rețelele particulare de televiziune. „Filmul italian moare, asemenea aristocrației siciliene din Ghepardul", este trista constatare care se face din ce în ce mai des auzită între cineaștii din peninsulă.

Franța: Farmecul galic

Coechipierele unui succes internațional

Anul trecut Brigitte Bardot a împlinit 50 de ani. Deși acum nu mai face film și singura ei publicitate este legată de grija pe care o poartă necuvîntătoarelor, nu putem să uităm că ea a fost prima vedetă din Franța postbelică care a urcat în topul box-office-ului internațional, prezența ei pe ecran aducînd în anii '50—'60 în vistieria statului francez mai mult decît aduceau uzinele Renault. La rîndul ei, Simone Signoret deține și ea o prioritate printre actrițele franceze, fiind prima căreia i s-a acordat un premiu Oscar (1959) pentru rolul din filmul britanic **Drumul spre înalta societate.** În sfîrșit, Jeanne Moreau a fost cea de a treia actriță din aceeași perioadă a cărei cotă artistică a impus-o dincolo de hotarele Franței, ea filmînd în Italia în regia lui Antonioni și în S.U.A. în cea a lui Elia Kazan. Dar de aproape un deceniu Jeanne Moreau a preferat și ea să se retragă de pe ecran în spatele aparatului de filmat realizînd cîteva filme.

Un timp, ele nu au putut fi înlocuite nici pe ecranul francez și, cu atît mai puțin, nici pe cel internațional. Ștafeta celebrității a continuat să fie purtată acasă și peste hotarele Franței de o singură actriță: Catherine Deneuve și în special de foștii juni primi: Delon și Belmondo.

Odată cu începutul anilor '80, cinematograful francez a făcut un adevărat salt, ajungînd să ocupe locul al 2-lea în lume, după Statele Unite, în exportul de film. Valuta sa forte o constituie de astă dată noua generație de actrițe, talentate și pline de farmec, care și-au impus odată cu statutul lor artistic și unul comercial. „Dacă reușești să ai pe generic pe Isabelle Huppert (la 29 de ani 32 de filme), Isabelle Adjani sau Nathalie Baye, — poți fi sigur că ți-ai scos banii cu vîrf și îndesat", declara recent un producător francez. În plutonul imediat următor s-au omologat Miou-Miou, Fanny Ardant, Sabine Azema, Arielle Dombsale și mai tinerele Sophie Marceau (18 ani), Sandrine Bonnaire (17 ani), renumele lor depășind filmul european. Dealtfel, Isabelle Huppert a fost vedeta din **La poarta cerului,** Marie France Pisier în **La jumătatea nopții,** ambele filme americane, iar Marie Christine Barrault a fost și ea invitată să facă film la Hollywood.

Annette Insdort, profesor de film la Universitatea Yale și Columbia, explică acest succes-în-grup, fără precedent, al vedetelor feminine franceze și prin poarta deschisă rolurilor feminine de profunzime și substanță încă în urmă cu cîțiva ani, de către femeile-cineaști: Agnes Varda, Margueritte Duras, Nelly Kaplan, cărora li s-au alăturat în ultimii ani pe platourile franceze Chantal Akerman din Belgia și din Iugoslavia Josinae Balasko, al cărei ultim film o are ca protagonistă tot pe Isabelle Huppert.

Cineastelor franceze le place însă să explice această afirmare și cu argumente ce țin de istoria filmului. Ele nu uită să amintească în interviuri că prima femeie-regizor, Alice Guy-Blanché, a fost o franțuzoaică; că între cele două războaie mondiale Germaine Dulac își cîștigase cu melodramele ei o faimă internațională, fiind prima regizoare franceză conducătoarea unei case de producție încă înainte de apariția filmului vorbit. După apariția sonorului, derutată de noua tehnică, Alice Guy-Blanché se îndreaptă către scurt metraj și conduce succesiv, pînă la 1940, „presa filmată" a Studiourilor Pathé și Gaumont. În sfîrșit, în anii '50—'60 Jacqueline Audra semnase peste zece filme, cîștigîndu-și reputația unei Colette a ecranului.

Ion FĂGĂRĂȘANU

Inițialele B.B. au ajutat la echilibrarea balanței naționale a Franței (Brigitte Bardot)

O actriță care nu a avut nevoie să înfrîngă handicapul condiției anonime (Marie Trintignant)

Alain Resnais a consacrat-o definitiv în topul vedetelor cu rolul din *Să mori din dragoste* (Fanny Ardant)

Cineaștii indieni la ei acasă

Un cinema de suflet

Femeia, personaj principal în filmul ca și în societatea indiană (Mamta Shankar în *Dooratawa*)

Primul pas către un cinema numit în India „de suflet" a fost făcut la Calcutta. Chiar dacă India s-a numărat printre țările care au adoptat prompt invenția lui Lumière — prima proiecție avînd loc chiar în 1895; primul lung metraj indian fiind realizat în 1912 (același an cu cel dintîi film românesc), și din 1930 a început producția de filme sonore, — nu se poate vorbi de un cinema autohton ca expresie a conștiinței naționale înainte de obținerea independenței (1947) și de proclamarea republicii (1950).

După război, la Calcutta funcționau 50 de cinecluburi și mulți tineri, mai ales studenți pasionați de arta a șaptea, i-au deprins tehnicile văzînd filmele lui Eisenstein, Renoir, Ford și cele de la începuturile neorealismului. Aici la Calcutta, Bimal Roy a realizat **Doi acri de pămînt** (1953), iar Satyajit Ray **Pather Panchalli** (1955), filme care au marcat, primele, ruptura de standardele impuse de cinematograful comercial descins din melodrama teatrală. Cinematograf a cărui popularitate a făcut din India cea mai mare producătoare de filme, atingînd în ultimii ani un record de premiere inimaginabil pentru cinematografiile europene: 833 de filme în 1984! Într-o țară de proporțiile unui subcontinent, unde se vorbesc 60 de limbi — dintre care 16 sînt oficial recunoscute — și peste 300 de dialecte, și mai ales într-o țară unde analfabetismul dăinuie încă într-o proporție covîrșitoare, — imaginile în mișcare și-au asumat, la modul propriu, de la apariție, o funcție majoră de comunicare în masă. Și ce era mai ușor de înțeles dacă nu muzica și dansul? Desigur, producătorii au încurajat acest gen și pentru a-și asigura cîștigurile. Iată de ce momentul apariției **școlii de la Calcutta** a echivalat în filmul indian cu o adevărată revoluție artistică. Ecranul a devenit atunci, pentru prima oară în India, locul de regăsire pentru oamenii obișnuiți, cu viața lor de zi de zi, înlocuind, pentru a apropia filmul de viață, vedetele cu interpreți neprofesioniști. Noul gen nu s-a impus ușor. Bimal Roy a dus însă suflul acestui nou fel de cinema chiar în capitala filmului comercial, Bombay. În decursul deceniilor ce au urmat interesul față de un cinema realist a cuprins treptat cineaștii din majoritatea statelor Indiei în așa fel încît în ultimii ani se poate vorbi nu numai de un cinema în limbile hindi (cea mai răspîndită dintre limbile subcontientului indian), bengali marathi și tamil — respectiv limbile vorbite în cele trei capitale ale filmului de la Calcutta, Bombay și Madras, — ci și de un cinema asamez, gujarti, malayalam, kannada, telugu, punjabi, orya etc.etc. În fizionomia filmului național indian se regăsesc astfel filoanele unei mari diversități de stiluri nu numai regizorale ci și culturale, reflectînd multiplele forme de civilizație care au plămădit India de-a lungul mileniilor.

Filmul realist indian reprezintă încă un mic procent din totalul celor cîteva sute de producții anuale, cunoscutele melodrame cîntate și dansate care continuă să facă succes de casă urmînd filiera deschisă cu trei decenii în urmă de **Vagabondul** lui Raj Kapoor. Dar în ultimii ani, noul cinema indian s-a aflat adesea în postura de concurent al filmului comercial chiar pe terenul său, la box office. Filmele lui Satyajit Ray, încununate cu nu mai puțin de 30 de premii internaționale, țin luni de zile afișul la Londra, Paris, New York sau Moscova; filmele lui Mrinal Sen au fost prezentate și premiate la Cannes, Berlin, Chicago, Montreal; Ritwik Ghatak a devenit cunoscut prin festivalurile de la Londra și Nantes; Om Puri și Nasseruddin Shah și-au adjudecat anul trecut premiile de interpretare la festivalurile de la Karlovy Vary și respectiv Veneția.

Adevărata pasiune

Selecția **Panoramei indiene**, program inclus din 1978 la cererea participanților străini în programul festivalurilor internaționale de aici, a oferit participanților la cea de-a X-a ediție (1985) un unic prilej de a cunoaște ceea ce este mai reprezentativ azi în filmul indian.

Ceea ce frapează chiar de la prima vedere a genericelor este tendința către un cinema de autor. Regizorul este nu numai autor sau co-autor al scenariului, dar îi regăsim adesea semnătura și la imagine, scenografie sau muzică. Mulți dintre cineaștii indieni cu care am stat de vorbă spun că această tendință se datorează faptului că pentru mulți dintre ei filmul este mai mult decît o profesie, este o pasiune. De cele mai multe ori, înainte de fi urmat cursurile de cinema de la Poona ei au absolvit însă facultăți de medicină, științe politice, economice, politehnice, de artă sau sînt scriitori și poeți consacrați, dar au ales să-și exprime personalitatea și prin intermediul imaginilor. Așa se explică probabil și tendința comună a acestor cineaști de a asimila în filmele lor întreg evantaiul realității indiene, la care prin propria experiență au avut acces nu doar în calitate de regizori. **„În ciuda distanțelor de mii de kilometri care despart un stat de altul ca și în ciuda imensității de limbi și dialecte vorbite problematica Indiei este aceeași"**, îmi spune unul dintre reprezentanții cei mai de seamă ai filmului indian de azi, Adoor Gopalakrishnan, originar din statul extrem sudic, Kerala, autor al acelui unic poem al destrămării **Cursa de șoareci**, un film-metaforă despre condiția femeii. Femeia indiană care, legată prin tradiție de existența unui bărbat — fie el tată, frate sau soț — nu poate afla cale de eliberare decît prin moarte. În filmul lui Gopalakrishnan moartea femeii antrena ca pedeapsă iminentă și destrămarea vieții fratelui ce o păstrase lîngă el numai și numai ca să-l slujească. **Cursa de șoareci** a fost desemnat în 1982 de către **Institutul de film britanic** drept cel mai bun film străin al anului.

Tot Gopalakrishnan a exemplificat, desigur fără voie, diversitatea de care-mi vorbise. În seara deschiderii **Panoramei indiene** cu filmul său **Față în față**, prezentatoarea i-a adresat în hindi invitația de a spune cîteva cuvinte. Dar, neînțelegînd limba, regizorul a rămas neclintit în scaun pînă cînd s-a auzit traducerea în engleză.

Selecția **Panoramei** de la cea de-a X-a ediție a **Festivalului de la Delhi** a fost încă un prilej de a demonstra atracția cineaștilor indieni față de ce se petrece **acum** în țara lor. Faptele nu sînt însă doar relatate, regizorii dovedind o atracție către un cinema de examinare și chiar de auto-examinare față de tradiții și de actualitate deopotrivă. În mîna lor aparatul de filmat îți pare a deveni un partener de discuție în aventura descoperirii și redescoperirii lumii contemporane.

Ca și la majoritatea filmelor străine din competiție, personajul în jurul căruia gravitează rezolvarea multora dintre conflictele umane, sociale sau individuale din filmele indiene — este femeia.

Înainte de a deveni regizori, cineaștii indieni au fost (mulți încă sînt) medici, ingineri, economiști, scriitori sau poeți.

„Preocuparea cineaștilor indieni față de rolul și locul femeii în societatea noastră reflectă impactul dintre arta filmului și adevărul vieții", a ținut să-mi precizeze Shabana Azmi, cea mai populară actriță indiană, co-directoare a unei reviste de femei, membră a juriului festivalului din ianuarie 1985 și interpreta unuia dintre cele mai interesante roluri feminine din panorama indiană. **„Cu toate afirmările de excepție, în viața politică, culturală și științifică a femeii indiene, ea ocupă în special în mediile neinstruite și datorită condițiilor economice dificile o poziție inferioară bărbatului. Influența filmului poate fi imensă pentru a schimba mentalități, fie și numai dacă ne gîndim că în India există 11 000 de săli de cinema și 100 000 de săli video care, de doi ani, au pătruns pînă în așezările tribale"**.

Întîlnirea populației din zonele tribale cu caravanele video a dat însă naștere unor adevărate coliziuni. Dacă ne amintim de spaima primilor spectatori atunci cînd credeau că locomotiva de pe ecran îi va lovi și pe ei în stal, vom putea înțelege reacții asemănătoare din ziua de astăzi. Dar cînd în cadrul unui Seminar dedicat „impactului cinematografului, televiziunii și video-mediei", afli că într-un sat rupt complet de lume, un sătean și-a omorît fiicele pentru că privisera la o proiecție video, realizezi imensele probleme care se pun în fața unei țări care, deși produce cel mai mare număr de filme din lume, cei mai mulți dintre locuitorii ei de 800 de milioane nu au fost încă la cinema și nici nu știu măcar ce înseamnă acesta. Desigur întîmplarea citată în Seminar este singulară, dar ea măsoară, incontestabil, distanța dintre polul civilizației tehnice și cel al subdezvoltării, ambele fenomene avînd loc în același timp istoric, în aceeași țară.

Siluete, chipuri, destine

Coasta lui Adam (regia și scenariul K.S. George) este un titlu mai mult decît sugestiv pentru un film care se ocupă de destinele a trei femei. Ascultăm un alt concert de „șoapte și strigăte" al unor eroine ce se străduie, fiecare în felul ei, să evadeze din cercul vicios unde au fost așezate de educația tradițională, îndemnîndu-le la supunere și ascultare. O muncitoare, considerată simplă unealtă de lucru de către soț, soacra și fără să-și dea seama chiar de către fiul ei, ajunge să se simtă ne-om și sfîrșește tragic prin a-și pierde orice urmă de rațiune. În final, cînd ușile unui azil se deschid pentru a o primi, ea surîde în neștire ca în fața unei posibile salvări. În același film, soția unui om de afaceri nu este nici ea, în ciuda averii, scutită de umilințe. La dispoziția unui soț care a înțeles să-i exploateze tinerețea pentru a-și asigura o mai rapidă ascensiune pe scara socială, ea se vede după ani disprețuită și înlocuită. Sinuciderea îi apare ca singura ieșire din impas. În sfîrșit, cel de al treilea personaj, slujnica din casa omului de afaceri, siluită mai întîi de stăpîn, este apoi alungată. Copilul ce se va naște e abandonat și femeia ajunge în stradă, la dispoziția trecătorilor. Închisă la o casă de reeducare, ea — singura dintre cele trei eroine — va găsi forța morală să învețe o meserie și în final să-și recucerească libertatea.

M-am oprit mai mult asupra acestui subiect pentru că el reprezintă în multe sensuri o matrice a destinelor multor femei indiene. Deși story-ul rămîne stufos, cu multe ramificații, ca în clasicele melodrame, autorii acestui cinema realist nu caută să liniștească cugetul spectatorului, ci dimpotrivă, îl obligă să se simtă nu numai părtaș, ci și răspunzător pentru realitatea în care trăiește, despre care se vorbește și se scrie atît de mult în India. Privite din acest unghi filmele din **Panorama indiană** îți apar ca ediții speciale, de ultimă oră, a unor fapte de viață cutremurătoare.

Locul femeii într-o societate care odată cu proclamarea independenței țării a declarat-o egală cu bărbatul în litera legii, dar continuă să o plaseze prin tradiție, prejudecăți și condiții economice nu rareori la periferia aceleiași societăți — a revenit și în filmul poetului Buddhadeb Dasgupta, Fun-

→

dătura. Un învățător, dezamăgit în crezul său politic, hotărăște să-și orienteze viața într-un sens mai pragmatic pe tărîmul realităților materiale. După ce se străduise în fel și chip, el nu găsește alt drum mai ușor decît să-și folosească soția ca monedă de parvenire. Cînd, în sfîrșit, se mută în casa mult visată, în timp ce el doarme, soția părăsește patul conjugal și se aruncă de la etaj. Secvența finală rezolvată cu o simplitate șocantă față de gravitatea gestului aduce o percutantă condamnare mentalității generatoare de asemenea situații. Aceeași poziție subalternă a femeii am întîlnit-o și în **Miezul** (regia și scenariul Mahesh Bhatt). Un tînăr nu îndrăznește decît după o suită de crunte ultragii, impuse de tatăl său, un politician venal, să se căsătorească cu aleasa inimii. Tînăra fată scăpînd ca prin minune de la oprobiul public. Filmul este departe de a fi doar un alt love story pentru că în fiecare detaliu, replică sau comportare autorul sancționează cu incisivitate tarele abuzului de putere, ale corupției, sau face portretul condiției umane a vîrstei a treia într-o asemenea lume. **„În India chiar dacă filmezi un zid**, îmi spunea Mrinal Sen, **știi în ce mediu social te afli și care îi sînt problemele"**. În **Perla** (scenariu și regia Krarethi Kumar) relația dintre două femei, o mamă și fiica ei, îmbracă forma unui dublu sacrificiu. După ce mama a rămas văduvă, renunțînd să-și refacă viața pentru a-și crește copila așa cum credea că e bine, aceasta — odată trecută de vîrsta adolescenței — își amînă propria fericire pentru a-și căsători mai întîi mama. Nu e doar un dialog de o foarte înaltă calitate umană, dar și unul tipic indian în a-ți afla fericirea prin renunțare.

Destinul femeii devine egal cu cel

Școala filmului realist de la Calcutta își are astăzi discipoli și rivali pe tot cuprinsul Indiei.

al bărbatului în filmele care părăsesc percepția exclusiv morală și se apropie de o atitudine mai angajantă. Victimă a unei răzbunări politice, populația dintr-o zonă tribală este decimată. Un sătean reușește să scape împreună cu soția sa, fugind. Pentru ei începe un dramatic exod de la o adresă la alta pînă la Calcutta, unde speră să găsească de lucru. Dar sînt asaltați doar de dezamăgiri. După nenumărate încercări, hotărăsc să se întoarcă în satul lor chiar cu riscul de a-și afla acolo sfîrșitul. Dar nu mai aveau bani de drum. Șansa, dacă așa poate fi numită, apare cînd un negustor de vite le propune să-i treacă cireada prin apele unui rîu vijelios. În fața lor se profilează un ultim cerc dantesc. Acceptarea poate însemna moartea imediată. Renunțarea înseamnă imposibilitatea întoarcerii acasă și cu siguranță perspectiva unui sfîrșit lent. Hotărăsc să încerce. Regizorul Gutham Gosh realizează în secvența traversării rîului care dă titlul filmului **(Traversarea)** una dintre cele mai încordat-patetice scene din

Cu trei decenii în urmă, *Vagabondul* lui Raj Kapoor a deschis seria succeselor comerciale ale filmului indian.

cîte am văzut în întregul festival. Ajunși pe malul celălalt, un licăr de speranță. Femeia simte prima dată în pîntecul ei loviturile pruncului așteptat. Viața a fost salvată. **Traversarea** te copleșește și prin maiestatea unei naturi prea adesea neîndurătoare, ca și prin forța acelor oameni de statura zeilor, care au știut de milenii să înfrîngă cu tenacitate neistovită cataclismele ciclice care sînt parte din peisajul indian.

Dar pînă la sfîrșitul proiecțiilor pe locul de frunte al întregii selecții a rămas tot filmul prezentat în deschiderea **Panoramei, Față în față,** scris și realizat de Adoor Gopalakrishnan. Punctul de pornire al filmului său este nu atît un fapt, cît o situație privind viața politică din satul său natal, Kerala. În confuzia ce precede alegerile, sătenii recunosc în discursul simplu al unui nou venit propriile lor gînduri. Omul le vorbește de drepturi egale, de împroprietărire, de eficiența luptei. Sătenii îl urmează, îl aleg, și omul devine idolul speranțelor lor. Dar destul de curînd „idolul" este căutat de poliție și dispare. Un an, doi,trei... Între timp soția sa naște, băiatul crește, ajunge să meargă la școală și întreaga lui educație este dominată de imaginea impunătoare a acestui tată absent. Mama, bunicul nu contenesc să-l aștepte. Sătenii îi spun că viața lor ar fi fost alta dacă el ar fi rămas printre ei. După zece ani, într-o bună zi, pe ulița satului își face apariția „idolul" mult așteptat. Toți se bucură, dar „idolul" este atît de obosit încît nu poate face altceva o dată ajuns acasă decît să se arunce pe o saltea și să se scufunde în somn. Și doarme. O zi, două, trei... La început toți îi respectă odihna. Băiatul, bucuros, însfîrșit, că își vede tatăl, refuză să mai meargă la școală așteptînd ca el să se trezească și să-i poată pune acea întrebare la care el așteaptă răspuns de mai mulți ani. Este o reacție tipic indiană în care răbdarea se conjugă cu impasibilitatea în fața scurgerii timpului. Sătenii așteaptă și ei marea întîlnire cu cel care cu siguranță le va lămuri toate neînțelegerile. Dar după un bun număr de zile își pierd răbdarea și vin să-l trezească cu forța. Abia dezmeticit „idolul" se îndreaptă cu pași bezmetici către cîrciuma satului și se reîntoarce la fel de grăbit ca să doarmă. Episodul se repetă. Satul începe să fiarbă. Într-o zi omul nu se va mai întoarce de la cîrciumă. Trupul său e găsit neînsuflețit în pădure, după ce fusese lovit cu ciomege.

Filmul lui Gopalakrishnan este o dură parabolă despre responsabilitatea individuală și colectivă, realizată cu o rigoare stilistică care te face să recunoști scriitura cineastului din numai cîteva cadre și care i-a adus faima de a fi socotit „cel mai rafinat" cineast din tînăra generație. Aș aminti doar de dialogul tăcut dintre tată și fiu. Numai din privirile băiatului regizorul reușește să sugereze dureroasa trecere din sufletul său de la starea de adulație filială la cea de spaimă față de tatăl său și, în final, de dispreț.

Față în față a adus cea mai elocventă dovadă că „cinematograful de suflet" de la Calcutta își are astăzi discipoli și rivali egali pe tot cuprinsul Indiei.

Adina DARIAN

O lume care gîndește în basme și vorbește în poezii

În filmele lui Satyajit Ray universul poate fi cuprins într-o lacrimă *(Charulata* **cu Madhabi Mukherjee și Sailen Mukherjee)**

Un critic literar indian despre cel mai reputat regizor indian: Satyajit Ray

În mijlocul secolului al XVIII-lea englezii stabilesc centre comerciale ale agenției East India Company în trei regiuni ale Indiei, la est, vest și sud. Imperiul mogul se destrămase efectiv după moartea lui Aurangzeb la începutul secolului. S-au ridicat puteri regionale în Mysore și Hyderabad la sud, în Bengal la est și în Oudh la nord. În 1757 armata engleză îl înfrîngea pe Nawab Siraj-ud-daula din Bengal, și în 1765 East India Company încheie un tratat cu Nawab Shuja-ud-daula din Oudh. În cursul secolului care urmează stăpînirea britanică se întinde în aproape întregul teritoriu indian. Conducerea autohtonă a regatelor care au rămas este supravegheată de englezi, și în 1857 soldații indieni se răscoală împotriva lor. După prăbușirea mișcării, guvernul britanic desființează „compania" și preia conducerea directă și nemijlocită asupra țării. Conform unui act în parlamentul britanic, regina Victoria este proclamată împărăteasa Indiei.

Întîmplările din **Jucătorii de șah,** filmul lui Satyajit Ray, se petrec în 1856 în orașul Lucknow, capitala regatului Oudh, care se află acum în statul Uttar Pradesh al Indiei. Nawab Wajid Ali Khan, moștenitor al lui Shuja-ud-daula, răspunde de buna stare a supușilor săi față de guvernatorul general Lord Dalhousie, care își are sediul la Calcutta, pe atunci capitala Indiei. Agentul rezident al companiei (interpretat de Attenborough, regizorul filmului **Gandhi)** este cu totul nedumerit de purtarea lui Wajid Ali, în același timp rege și poet, credincios islamic și iubitor de muzică și de alte plăceri ale vieții. Conducerea britanică din Calcutta ticluiește un raport negativ asupra administrației din Oudh și domnitorului i se cere să abdice în interesul poporului. În acel moment crucial, cînd vestea îi e anunțată, Wajid Ali (interpretat de cunoscutul muzician Amzad Ali) continuă să privească netulburat un spectacol de dans *kathak* interpretat în ritmurile unui cîntec de dragoste compus de el (Wajid Ali a avut o contribuție remarcabilă în evoluția muzicii indiene). Cînd i se comunică decizia companiei, Nawabul își dă seama că avusese prea multă încredere în miniștrii săi, dar totodată recunoaște că un suflet de poet, ca al său, nu este făcut pentru intrigile politice. Compania nu ține seamă de protestul verbal al regelui, nici de dorința reginei-mamă de a se duce în Anglia pentru a-i cere reginei Victoria să facă dreptate. Agentul rezident propune ori lupta, ori abdicarea. Regele îl invită la curte, îl îmbrățișează și-i înmînează coroana sa, coroana care a fost premiată la o expoziție de artă la Londra și pe care Lord Dalhousie o pîndea ca pe o cireașă, bineînțeles nu pentru valoarea ei artistică. Lumina purpurie a amurgului se revarsă în curtea regală, sunetele **sahnai**-ului (clasic instrument indian de suflat) umple văzduhul de jale.

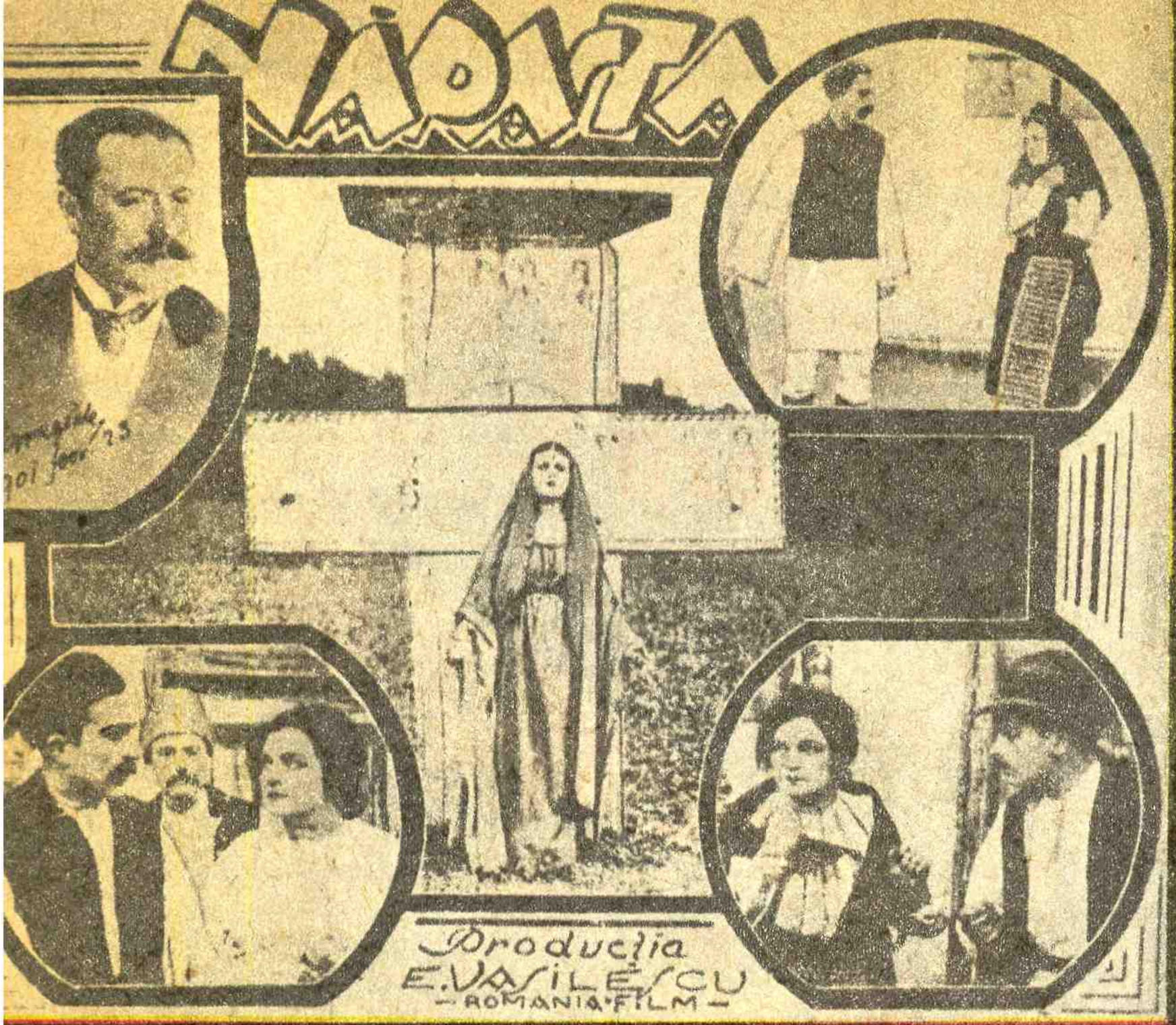
Autorul împletește istoria cu un alt fir de poveste, în care doi nobili musulmani joacă șah cu atîta pasiune încît nu le pasă de nimic în lume, nici de supărarea soției unuia, nici de infidelitatea soției altuia. Ca să poată juca liniștiți, în ciuda zvonului venirii englezilor, cei doi se retrag într-un sat izolat și parasit. La un moment de tensiune a jocului, ei se ceartă și încep să se bată. Un băiețel care rămasese în sat din curiozitatea de a-i vedea pe soldații englezi cu uniformele lor roșii, le anunță sosirea soldaților-călăreți și le comunică faptul că albii au preluat conducerea regiunii.

Această temă sumară este inspirată dintr-o nuvelă scurtă, în limba hindi, a scriitorului clasic Prem Chand care a trăit la începutul secolului nostru. Deși în India n-a fost un conflict rasial acut, Anglia și India — două țări care au fost alături timp de aproape două secole — niciodată n-au ajuns la o înțelegere pe plan spiritual. Nici una n-a apreciat punctul de vedere al celeilalte. Este paradoxal faptul că în timp ce orientaliștii englezi au fost primii dispuși să deschidă Europei drumul spre înțelepciunea indiană, majoritatea administratorilor englezi au fost cu totul indiferenți față de ea.

Lipsa de răbdare a cuceritorilor de a pătrunde spiritualitatea unui popor de pe alte meridiane este zugrăvită cu multă subtilitate în filmul de față. Pe de altă parte, ritmul trepidant al vieții europene, manifestat prin introducerea căilor ferate și a sistemului telegrafic, li se pare derizoriu personajelor indiene.

Amita BHOSE

(Continuare în pag. 182)



Clipa cinematografică: 25 septembrie 1925, „Cinemania este boala modernă care a vrăjit mințile tinerilor și chiar ale celor mai în vîrstă."

Afișul premierii filmului *Năpasta* din ianuarie 1928, film românesc realizat de Eftimie Vasilescu, cu d-na E. Nițulescu-Șahighian și d-nii Gheorghe Popescu, Manolescu și Cosma, — după cum anunța genericul filmului

Curierul cinefililor din anii '20

Pe cînd filmul avea doar 30 de ani ori ceva peste, pe cînd își cîștiga statutul de artă, împărțind încă în tabere pro și contra intelectualii lumii, pe atunci cînd Chaplin, Eisenstein, Lang, Murnau, Stiller, Griffith, Pudovkin sau Gange erau nume afirmate, iar **Goana după aur, Crucișătorul Potemkin, Ultimul dintre oameni** cucereau sălile pe cînd impresionismul francez și expresionismul german apăruseră, se impuseseră, dar își cîntaseră și cîntecul de lebădă, pe cînd sonorul dădea semne de viață, cîștiga teren și împărțea din nou, la rîndu-i, admiratorii tinerei arte, pe atunci, adică prin anii '30, existau, bineînțeles, și aici, pe meleagurile noastre, cinefili pasionați, oameni cuprinși de febra filmului ori numai interesați de arta care, în fiecare zi, făcea un pas spectaculos în cîmpul creației ori dădea cîte o lovitură comercială de proporții mondiale. Sîntem încă pe vremea cînd fiecare film era „grandios", „fastuos", „senzațional" și reclama îl anunța drept „cea mai strălucită înscenare a secolului", drept „cel mai mare triumf" ori „magnifica" tragedie, dramă, comedie ș.a.m.d. Spectatorii vedeau de-a valma **Visul unei nopți de vară, Cabinetul figurilor de ceară, Navigatorul**, alături de **Femeia demon, Musafirii sinistri, Desfrîul, Babilonul păcatelor, În vîltoarea patimilor, Hienele oceanelor, Morfinomanii**, iar directori întreprizi angajau, pe lîngă „frumoasele" filme și trupe care să amuze, în pauze, „cu reviste pline de humor". Și spectatorii se lăsau sau nu ademeniți în sălile unde rula „marele film" **Femei compromise** sau chiar **Femeia neatinsă** „după piesa de teatru cu același nume, interpretată magistral de Jeanne de Balzac, nepoata marelui romancier Balzac, creatoarea rolului principal din **Salambo** — montare grandioasă, lux, fast". (Dar, parcă, și în zile ceva mai apropiate reclame, întrucîtva mai reținute, lansau pe fiul sau fiica „marelui actor", pe nepoata „marelui romancier" ...de fapt nimic nou sub soarele publicității.)

Spectatori extrovertiți

Bună parte dintre cei care intrau în sălile de cinema simțeau nevoia să-și împărtășească opiniile, dorințele și admirațiile unei persoane mai avizate și fiecare revistă de film se străduia ca, prin intermediul unor redactori „care dispun de cunoștințe cinegrafice", să le răspundă la întrebări serioase sau năstrușnice, să le îndrume gustul, să le asculte doleanțele. Citind acum, după aproape 60 de ani răspunsurile lui Teddy, Phillys, Syphis ori Edouard Ralenty (semnătari ai rubricilor de curier), ni se conturează aria interesului cinefil și putem chiar întrezări chipul unora dintre înaintașii noștri într-ale iubirii de film.

Poate pentru că filmul nu părea încă o preocupare tocmai onorabilă sau, poate, din timiditate, sau discreție sau din cine știe ce alte motive, majoritatea corespondenților de la rubrica de „curier cinematografic" se ascundeau după pseudonime. O corespondentă își zicea „folle", alta „mad", un cinefil se vedea „Carol V", „Conte X", ori, mai modest, „Simpaticul". Mulți, plecînd de la filmele văzute, își ziceau „Nosferatu", „Zorro", „Le lion de Mogols", alții doar „Prințul din povești", „Cap de mort", „Mustață bărbierită". O anume literatură, un anume gust bîntuiau pseudonimele feminine, ascunzînd vise, desigur, înăbușite: „Vestale de Gange", „Désir de plaire", „Petite caline", „Fleur de mai", chiar „Aphrodite". Cineva se declara ritos „Admiratoarea lui Valentino" și vroia, cu tot dinadinsul, să-i afle înălțimea, culoarea ochilor, felurile de mîncare favorite și altele, după ce acesta fusese deja înmormîntat de o bună bucată de timp.

Și pentru că am ajuns, încet-încet, la cererile cinefililor, s-ar cădea a face un popas printre ele. Se cer rețete „miraculoase" pentru a reuși în lumea filmului, se cer adrese de actori din Los Angeles, Londra, Roma, Berlin sau Paris (li se și dau), se pun întrebări despre iubirile, dușmăniile, căsătoriile, divorțurile și scandalurile din lumea stelelor de cinema. „Oare Laura la Plante și Carmen Boni sînt la fel de tinere și frumoase și în viața

particulară?" vrea să știe un cinefil. Un altul este interesat ce conține actul de constatare al decesului unui actor. I se răspunde prompt: „apendicită ulceroasă, complicată cu pleurezie infecțioasă și endocardită septică". Întrebat care-i „distincția dintre flirt și dragoste", semnatarul unui curier răspunde sîrguincios, iar cînd cineva vrea date despre prezentul cinematografic al lui Sessue Hayakawa i se dau o sumedenie de detalii, poate adevărate, poate nu, dar oricum oferite cu un aer atît de convingător încît și noi am crezut în informația la zi a redactorului. „Vă pot informa cu certitudine, spune Phillys, că miercuri 1 iunie 1925 [ne aflăm în ziua de 15 a lunii, n.n.], Hayakawa asista împreună cu Tsuru Aoik la una din piesele Teatrului Femina din Paris și în momentul de față e în dreptul Canarelor în drum spre casă..."

„Une garçonne qui adore infinement Mosjoukine" solicită cît mai multe informații despre idolul său. De altfel, în 1925, Mosjoukine pare a se fi aflat pe unul din primele locuri în topul preferințelor, iar revistele îi publică și re-publică fotografiile, îi anunță fiecare nouă apariție pe ecran, îi dau biografia pe scurt și in extenso. Cu toate acestea, Ivan Mosjoukine, pe care, așa cum scria un confrate de acum 50 de ani „spectatoarele pasionate n-aveau decît să-nchidă ochii pentru a-l regăsi în ele însele, captiv și captivant", va dispărea de pe firmamentul stelelor odată cu apariția sonorului. Și în **Paris-soir** din 19 ianuarie 1939 citim: „Ivan Mosjoukine, marea vedetă a filmului mut, a murit în mizerie" și ca subtitlu: „Cel ce a făcut să bată atîtea inimi s-a stins aseară după o lungă boală". Îl uitaseră producătorii, dar, cine știe, poate-l mai purtau în suflet încă admiratoarele sale din anii '20. Dar aceasta-i o paranteză!

De-am întocmi o listă a preferințelor, am găsi nume pe care istoria filmului le-a păstrat și altele șterse de vreme, de sonor, de uitarea producătorilor ș.a.m.d. Barbara La Mar trece de pe generic pe generic și din inimă în inimă și dispare. Viola Dane, Priscilla Dean, Walter Rilla, Henry Porten, Conrad Nagel, Harry Liedke ș.a. îi urmează soarta. Dar cinefilii nu sînt numai admiratorii frumuseților de-o zi. La numai un an după ce Stiller terminase **Gösta Berling**, pe cînd proaspăta sa descoperire trecuse abia oceanul, marele public o admira de-acum pe Greta Garbo și-i va rămîne credincios pînă-n zilele noastre. Un spectator venea din provincie pentru a-l vedea, cu o săptămînă mai devreme, pe Emil Jannings în **Ultimul dintre oameni,** un altul desprindea cu precizie din masa de comici ai filmului mut pe Charlie Chaplin, talonat îndeaproape de Buster Keaton și Harold Lloyd. Un al treilea analizează **Napoleon**-ul lui Abel Gance și-și exprimă suferința, da, suferința, în fața „încetinelii de neînchipuit cu care publicul asimilează progresele făcute de tînăra artă". Surprinși de ecranul triplu și de celelalte inovații ganciene, spectatorii reacționau nepotrivit și pentru că aveau îndrăzneala de-a nu pricepe, cinefilul conchide drastic: „asemenea public nu merită decît siropuri sentimentale sau filme din Far West". O corespondentă acuză scenariile americane de „naivitate". Din **Ben Hur** (a cărui reclamă spunea că „doi ani a durat executarea sa, 1 000 000 000 a costat înscenarea lui, 150 000 de figuranți a folosit, 160 000 m. de stofă s-au întrebuințat pentru cele 50 000 de costume" și a „ieșit cel mai gigantic spectacol al tuturor timpurilor! Cel mai mare succes al actualei stagiuni!" pentru că a avut și „muzica simfonică special compusa pentru el"!?!), un iubitor serios al artei cinematografice reține doar „cursa de care", pe care au remarcat-o, într-adevăr, ca secvență antologică, toate istoriile de film. Sigur că **Ben Hur** a dezlănțuit și suspinele numeroaselor admiratoare ale lui Ramon Novarro, prezent, ani de-a rîndul, în topul preferințelor și a stîrnit, totodată, și dorințe „cinegrafice" la mulți tineri din epocă. Redactorii revistelor noastre, oameni serioși și cu simțul realității, încercau, prin articole documentate, stăvilirea a ceea ce numeau ei „cinemania". În **Clipa cinematografică,** organul „Asociației prietenilor cinematografului" (exista o asemenea asociație și ar merita odată să ne ocupăm de ea), revistă condusă de Horia Igiroșanu, și unde Mihail Dragomirescu semna ades editorialul, citim în numărul din 25 septembrie 1925: „Cinemania, această boală modernă, a vrăjit mințile tineretului și ale celor mai în vîrstă chiar, înregistrînd în fiecare zi o mulțime de inși setoși de-a deveni **stele**". „Atracția pentru această artă este cauzată și de faptul că majoritatea **îndrăgostiților de filme** au luat în seamă numai sfîrșitul carierei, felul cum sînt priviți marii interpreți, fără a căuta și **reversul,** uneori prea trist — adică începuturile și greutățile ce au suferit". În numerele următoare ale **Clipei** (dar și în revistele **Film, Cinema, Cine-film** ș.a.), în articole sau răspunsuri la „curier", sînt date detalii dramatice din existența stelelor, pentru a trezi mințile prea înfierbîntate ale celor atinși de „cinemanie". Un asemenea aspirant la „glorie cinegrafică" avea mari dificultăți cu ortografia limbii române, dar cerea ritos „adresele studiourilor americane" pentru a le trimite „urgent" fotografiile sale. Ca să fim cinstiți, se cade a spune că dintre corespondenți sînt destui chinuiți de problemele ortografiei, dar și redactorii au dificultăți, uneori, cu limbile străine. O rubrică de „informații din

Florica ICHIM

(Continuare în pag. 190)

Cavalerul fără teamă și prihană al anilor '20:
Douglas Fairbanks

în direct din Roma

De vorbă cu... La Cardinale

Este o voce, o alură, un stil (Claudia Cardinale)

Pe vremea cînd filma sub bagheta lui Visconti la **Vaghe stelle del'Orsa**, se pare că regizorul ar fi strigat-o odată „La Cardinale". De atunci admiratorii, publicul italian, ori de cîte ori vor să-şi exprime preţuirea pentru ea se referă la apelaţia lui Visconti. Şi parcă este de ajuns să-i spui aşa ca să şi ai dimensiunea popularităţii actriţei. Claudia Cardinale a făcut o sumedenie de filme, de valoare diferită. În toate însă, ea a fost argumentul covîrşitor în impunerea filmului pe piaţă. Este o actriţă prin excelenţă: prezenţă magnetică, farmec, temperament, inteligenţă artistică, profesionalism. Şi nu este oare însăşi prezenţa unui astfel de actor pe genericul unui film o cheie a succesului? Orson Welles era de părere că „factorul cel mai important într-un film este actorul. El este mai important chiar decît subiectul. Actorul este în acelaşi timp element creator, revelator, catalizator. Este o voce, o respiraţie, un trup, o alură, un stil. De prezenţa, de temperamentul, de personalitatea sa atîrnă emoţiile pe care le încercăm privind un film. Este acel bărbat sau acea femeie capabili să reprezinte alţi bărbaţi şi alte femei".

Claudia Cardinale se înscrie în această definiţie pe care a încercat-o Welles. Iar mărturisirile pe care le face actriţa, din timp în timp, totuşi destul de rar, presei atestă afirmaţiile marelui Orson Welles.

Simplitatea este prima impresie pe care mi-a transmis-o, acum cînd am văzut-o pe platoul de filmare, în **La mlezul nopţii începe petrecerea.** Claudia Cardinale interpreta rolul unei judecătoare populare, dar cred că ar putea fi la fel de bine prinţesa unui mic principat viscontinian situat într-o insulă pierdută din Mediterana. Asistă liniştită, calmă şi serioasă ca de obicei la scena desfăşurării procesului. În cabină, secretara Claudiei încearcă să mă liniştească: „Nu va întîrzia mult signora Claudia". Signora Claudia, Signora Sophia, Signorina Monica. În cinematografia italiană, ca dealtfel şi în celelalte sfere de activitate ale ţării, lumea este foarte respectuoasă (commendatore, prego, onorevole, per favore...). Este o eroare să nu te adresezi fiecăruia cu titulatura justă.

Şi totuşi signora Claudia mă face parcă să aştept mai mult decît trebuie. Dar ce importanţă mai au acum cîteva minute în plus sau în minus?

Iată că scena s-a terminat şi signora Claudia se apropie de mine. Ne aşezăm împreună pe nişte lăzi care adăpostesc mai multe reflectoare. Şi în timp ce începe filmarea unei noi scene încep şi eu discuţia pe un ton mai coborît.

— **Sînteţi într-adevăr o femeie timidă?** o întreb.

— Da. Încă de pe vremea adolescenţei eram foarte timidă, singuratică şi aş spune chiar contemplativă, ca şi oamenii din ţara în care m-am născut, Tunis. Îmi amintesc că pe vremea cînd frecventam cursurile Centrului experimental de cinematografie, la Roma, m-am aşezat în aceeaşi bancă cu Carla Gravina, care avea în comun cu mine aceeaşi timiditate. Banca noastră era ultima din clasă. Colegele noastre erau mereu în prim plan, exuberante, mereu jucîndu-se de-a actriţele. Era şi firesc, doar veniseră la şcoală pentru ca să înveţe meseria asta. Noi, în schimb, stăteam izolate şi liniştite în fundul clasei. Partea amuzantă era că ori de cîte ori trebuia trimis cineva să reprezinte Centrul, noi două, Carla şi cu mine eram trimise. Vă închipuiţi în ce stare de spirit mergeam...

„Simplitatea, autenticul şi firescul, sînt aliaţii actorului în faţa publicului"

— **Ce vi se pare esenţial într-un film?**

— Simplitatea, autenticul, firescul, calităţi, sau mai bine zis însuşiri care mai mult ca oricare altele, pot emoţiona pe spectatori. Cinematograful este astăzi unul din cele mai directe şi mai populare mijloace de comunicare. Este calea prin care se lansează idei, şi prin care se pot determina anumite reacţii. De aceea, un actor e întotdeauna răspunzător de rolurile pe care le interpretează, gîndindu-se la consecinţele pe care o viaţă trăită pe ecran le poate genera în viaţa de fiecare zi.

(Continuare în pag. 180)

Radu BOGDAN

cinerama

„Rivale" dar prietene — Victoria Principal, combatantă în *Dallas*, și Chantal Nobel, combatantă în *Chateau Vallon*

Alla

Cîntăreața sovietică de muzică ușoară, Alla Pugaciova, este astăzi foarte populară nu numai în țara sa, ci și pe alte meridiane pe unde a susținut concerte. Era firesc ca filmul să nu-i rămînă prea multă vreme departe. Deocamdată filmul muzical intitulat **Alla** nu face decît să preia momentele importante și cîte ceva din itinerariul artistic al cîntăreței, să facă din ea pivotul unei naraţiuni care este în cea mai mare parte înscrisă pe portativ. Chiar în acest film cîntăreața a dovedit mari calități de actriță.

Filmul a fost lansat recent și cu mare succes, după cum informează presa de specialitate, lucru ce era de așteptat căci nimic din ceea ce este legat de numele Allei Pugaciova nu întîrzie să trezească cel mai viu interes al spectatorilor.

O pasăre rară: comedia

Pierre Richard... (marele blond pe care spectatorii și-i amintesc, în general, cu plăcere) apare într-o comedie realizată de Yves Robert (regizorul care a făcut și **Jucăria,** precum și un alt film de enorm succes al cărui titlu este el însuși un gag și care pe franțuzește sună așa: **Un éléphant ça trompe énormement,** în care hazul stă în folosirea cu dublu sens a cuvîntului „trompe" ca substantiv: trompa elefantului, ca verb: tromper = a înșela).

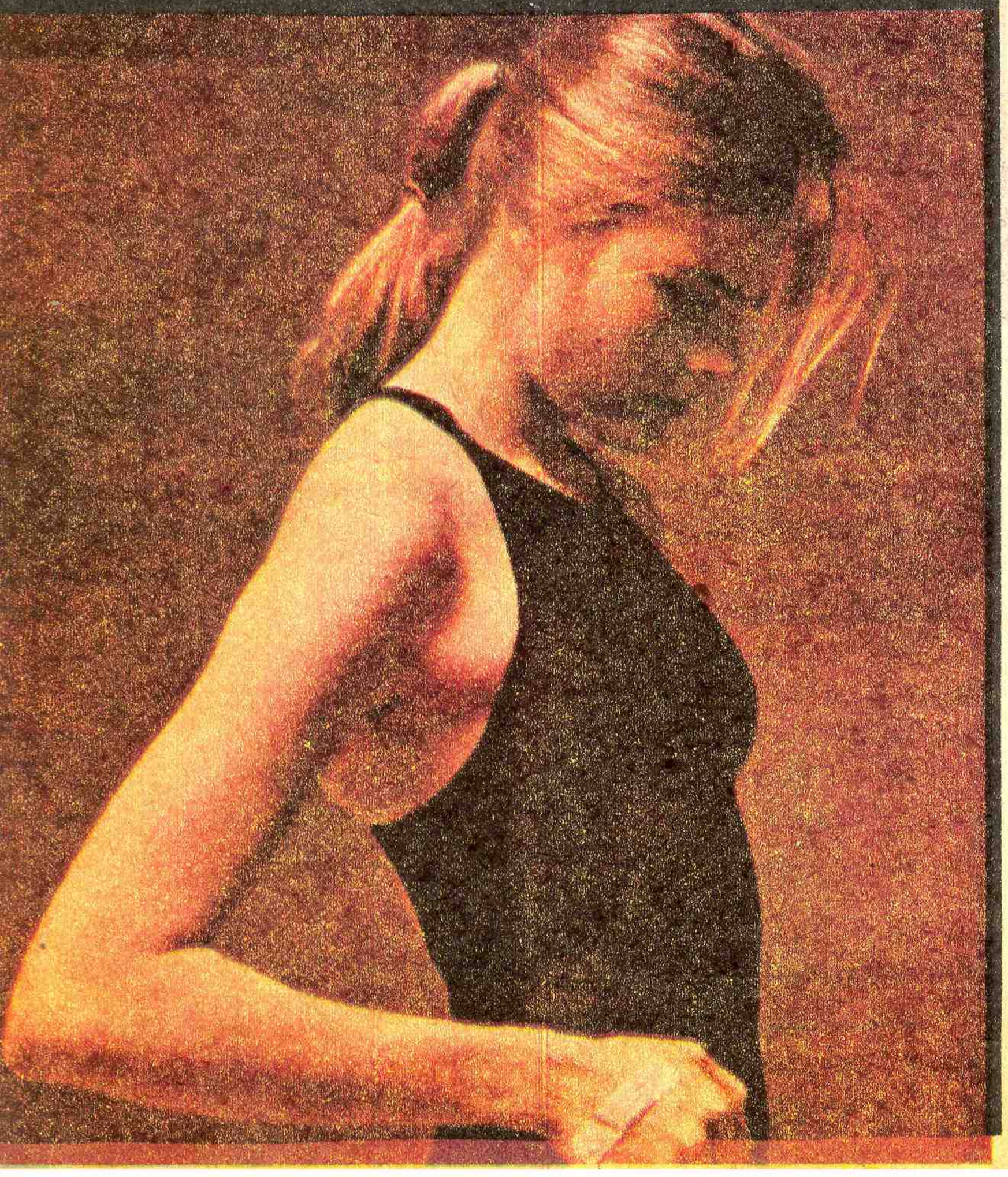
Pierre Richard este în noua co-

Nu numai cîntăreață: Alla Pugaciova

cinerama

Stefan Danailov în Boris I
din filmul istoric bulgar *Convertirea*

O surpriză actoricească a anului:
„Înainte de toate condiția fizică",
proclamă Mariel Hemingway



medie intitulată **Geamănul** un fel de amator de zestre. Ruinat după o partidă de pocher devastatoare, Pierre Richard (în film se numește Mathias) pune ochii pe o tînără blondă americană, care nu este alta decît Karey Moore, sora geamănă a Camillei Moore, gemene și în viața de toate zilele. Tînăra este fabulos de bogată, numai că toate plasamentele afective ale lui Pierre Richard trebuie mereu înnoite căci tînăra blondă are o soră geamănă care apare fără ca el să-și dea seama de schimbare. Restul nu e decît qui-pro-quó-ul dus la limitele incredibilului. Și pare-se chiar cu succes.

Întoarcerea de pe orbită

Filmul lui Alexander Surin intitulat **Întoarcerea de pe orbită** a fost realizat în studiourile „Dovjenko" de la Kiev, după un scenariu de Evgheni Meţiaţev. Totul în acest film se petrece numai printre cosmonauți, la centrul de antrenament ori la baza de lansare. De aceea cînd realizatorul este întrebat despre filmul său răspunde invariabil: „Un film despre cosmonauți". Și adaugă imediat: „dar nu de meserie. Găsesc că este pasionant să pătrunzi în psihologia unui om care se consacră cu totul unei cauze atît de îndrăznețe. Concep meseria de cosmonaut ca pe un mod de viață, ca pe o mentalitate, ca pe un mod de a percepe lumea".

Filmul începe cu o serie de drame ce amenință echilibrul sufletesc al unor cosmonauți. Și iată în ce constă drama sau mai curînd perspectiva unor drame personale: cei doi, pentru că sînt doi prieteni — trăiesc oarecum asemănător perspectiva crizei de timp în care intră. Nici unul din ei nu a fost încă lansat cu un vehicul spațial și se apropie termenul ieșirii lor din limita de vîrstă pînă la care se poate face o asemenea lansare. Și totuși în ultima oră șansa le surîde. Sînt lansați și odată cu începutul împlinirii misiunii spațiale se ivesc și dificultăți de parcurs. Apar mici accidente care nu dau timp de gîndit, căci la un cosmonaut reacția trebuie să fie rapidă. Curaj și promptitudine este tot ce li se cere în acest moment.

Actorul Ionas Budraitis este în film cosmonautul Kuznețov („Actorul — precizează regizorul filmului — apare pentru prima oară într-un rol de pozitiv, de personaj eroic, de om extrem de dinamic. Pînă acum cunoscuse doar roluri mai pasive, presupunînd atitudini meditative, oricum lipsite de latura dinamică, activă, de palpitul temerității"). Vitali Solomin este celălalt personaj, și lui i s-a încredințat rolul de inginer de bord.

Prefer să nu privesc în urmă

După Henry, pater-familia se numește acum Peter (Fonda)

Cu destui ani în urmă, la o ediție a întîlnirii cinematografice de la Belgrad — FEST — (o întîlnire prețioasă prin aceea că grupa filmele importante ale anului precedent care primiseră distincții internaționale) și-a făcut apariția în holul hotelului în care locuia un tînăr înalt, subțire, cu un aer absent și îmbrăcat într-o uniformă ce amintea pe aceea a unui ofițer nordist din timpul Războiului de Secesiune. Era Peter Fonda. Îl însoțea în chip de ghid o tînără actriță care se trudea să atragă toate privirile asupra ei (și nu fără temei). Peter Fonda trăia pe atunci gloria unui film pe care îl inițiase și îl lansase: **Easy Rider.** Am fost, mi-aduc aminte, la o masă oferită de critici în cinstea regizorului Capra, oaspete de onoare la FEST, și a lui Peter Fonda. Capra era volubil, simpatic, modest, deloc glorie consacrată. Un bătrînel înțelept care știa ce preț are gloria și-și permitea să o sfideze. Peter Fonda era prezent trupește și absent altminteri. Părea că visează la vreun alt loc sub soare și la altă lume în jurul lui. Nu cred că i-a smuls cineva vreun cuvînt în acea împrejurare. Era într-adevăr un „Rider", un fugar, un călător dacă nu cu pasul, cu gîndul, fără doar și poate. Anii au trecut și fostul „Easy Rider" pare să se fi schimbat, ba chiar să simtă nevoia unor explicații. Peter Fonda a devenit mai vorbăreț, acordă interviuri, se justifică, el cel de azi. Și ce reiese?

„— Cum ați rezistat gloriei tatălui dumneavoastră? — a fost întrebat de un reporter de la „Paris Match".

— Greu, răspunde Fonda. Prefer să nici nu privesc în urmă. Tata nu m-a înțeles niciodată. Nu și-a dat seama cît de greu îmi era să fiu băiatul lui.

Și ca să lămurească ce însemna condiția aceasta de fiu al unei vedete internaționale, adaugă că atît el cît și sora sa, Jane, s-au născut cu o „pre-identitate".

— Și cum era tatăl dumneavoastră, Henry?

— Un om simplu, un fel de fermier din Nebraska. Deloc aventurier. De cînd el nu mai este, am devenit eu patriarhul familiei.

Au circulat tot felul de versiuni în ce privește conflictele dintre el și sora sa Jane. Este, bineînțeles, tributul pe care-l plătește aproape oricine iese din anonimat. De aceea probabil a și fost întrebat:

— Cum vă înțelegeți cu Jane? (întrebarea reporterului nu este lipsită de aprehensiune).

— Moartea tatălui nostru ne-a apropiat (și iată că răspunsul închide în el mult subînțeles).

— Nu semănați unul cu altul.

— Avem același trecut. Uneori am sentimentul că Jane nu mă înțelege. Mă critică fără să mă cunoască.

— În ce privință?

— În privința felului meu de viață, a felului de a mă purta cu ai mei, a felului cum lucrez. Eu însă o găsesc pe Jane fabuloasă și cred că la ora de față ea este cea mai mare actriță pe care o avem. Cînd trăia tata, ea era favorita, iar eu sufeream enorm. Jane e inteligentă, foarte înzestrată ca actriță, și plină de energie. Doar că pare că se află întotdeauna în stare de război. Agenda ei de lucru este un infern."

profil

O nostalgie exprimată prin film

Joseph Losey avea la data primului său film de lung metraj 39 de ani, dintre care 23 petrecuți în teatru — actor și regizor în anii studenției, cronicar și regizor în anii maturității, trecînd prin radio și film documentar pînă ajunge la cinematograful „de artă", al cărui exponent de prim rang a devenit. A devenit în anii '60, cînd era el însuși aproape sexagenar, și a purtat pînă la sfîrșitul vieții reputația de om de teatru convertit la cinema. Căutările sale în materie de limbaj specific, mai elaborate și mai riguroase decît ale multor regizori născuți în cinema, îi atestă fidelitatea față de această patrie adoptivă. Evocarea, în aceste condiții, a antecedentelor sale teatrale nu este totuși o cochetărie și merită o nuanțare mai atentă.

Între zona teatru și zona film din creația lui **Losey** există în plan obiectiv o demarcație netă. Într-un plan speculativ însă, nu neapărat gratuit, poate fi descifrată o complexă și dramatică interrelație, plasată esențialmente sub semnul nostalgiei. Dacă teatrul făcut de Losey în tinerețe trăda, se spune, tentația cinematografului, filmele maturității sale nici nu încearcă să ascundă nostalgia teatrului.

De altfel, cinematograful a stimulat și inspirat generații întregi de oameni de teatru, fără îndoială pe Brecht, nume des pomenit de **Losey** și în legătură cu **Losey.** Poate prea des, în detrimentul celorlalți mari mentori ai săi, **Vahtangov, Meyerhold, Ohlopkov** și **Piscator.** Din entuziasmul față de tentativele lui Ohlopkov de a implica publicul și de a apropia textului spațiul de joc, s-a născut acel celebru Living Newspaper, formulă de teatru popular în care **Losey** își propunea să fie și accesibil și actual (1936), utilizînd o exprimare incitantă și de maximă plasticitate, apelînd la circ, music-hall, balet și, firește, cinematograf. Rezultatul, fără doar și poate, brechtian în spirit, nu și în literă, față de care comitea infidelități admirate de **Brecht** însuși, a fost o mișcare teatrală de rezonanță, al cărui caracter foarte cinematografic a avut, conform opiniei lui **Losey,** o influență considerabilă asupra teatrului și filmului american. Influență la rîndul ei preluată de **Losey** de la teatrul sovietic al acelor ani, a cărui vitalitate o considera, după decenii încă, neegalată și care-l contaminase în cursul unei călătorii de studii. Fantezie intelectuală care avea să-l coste scump, după ce America lui Roosevelt, care subvenționase „Living Newspaper" pentru a veni în ajutorul șomerilor din teatre, își va fi schimbat ideile.

Bîntuită de duhul cinematografului

Losey a iubit teatrul, dar a făcut cinema

este și ultima aventură importantă a lui **Losey** în teatru înainte de primul său pas important în film, celebra „Viața lui Galilei", colaborare strînsă cu **Brecht** și **Charles Laughton,** jucată într-o primă variantă (1947) la Hollywood, patrie mitică a filmului, și după cîteva luni, într-o variantă secundă, la New York, focar al teatrului american. Acest foarte celebru spectacol era menit să devină film încă de la urcarea sa pe scenă și nu după aproape trei decenii, cum s-a întîmplat de fapt. Dar asta e altă poveste.

Abandonează scena — păstrează experiența

Teatrul odată abandonat, Losey nu renunță însă la toate bunele obiceiuri aici căpătate. Păstrează întreaga viață preferința pentru colaborări depășind uzualul: cu scenograful în primul rînd **(John Hubley, Robert MacDonald, Franz Salleri),** dar și cu scenaristul **(Barbara Bray, Franco Solinas, Tom Stoppard,** firește **Harold Pinter)** sau cu actorul **(Dirk Bogarde, Patrick Magee, Michel Lonsdale, Alain Delon).** Le cere tuturor prezență creatoare marcată, similar lucrului în echipă din teatru. Dar o face în legătură directă cu cele mai cinematografice dintre preocupările sale stilistice. Chiar atunci cînd îl conduc la redundanță și sterilitate, aceste căutări nu sînt un balast al formației teatrale, ci sînt expresia celui mai profund interes pentru cinematograf ca mijloc autonom de comunicare. Departe de a transfera în film importanța pe care o are cuvîntul în teatru, Losey încearcă o echivalare vizuală a încărcăturii semantice a acestuia, fără a-i prejudicia valoarea logică, conținutul informațional sau funcția dramatică. Tentativa în mare este de a individualiza elemente formale cît mai proprii reprezentării cinematografice a conflictului dat, nuanțînd raportul dintre imagine și cuvînt. Această preocupare, conducînd la definirea unui stil care să-i reprezinte ca o semnătură, completează firesc abordarea tot atît de personală a tematicii. Chiar și atunci cînd pare obiectivă, neutră, tratarea temei (dacă nu întotdeauna selecția ei) ascunde sau etalează o meditație proprie, susținînd teza spectacolului ca prilej de comunicare, ca instrument de cunoaștere și reflecție. Așa se explică faptul că realismul său nu respinge ci caută frecvent simbolismul și că practic toate temele abordate sînt reductibile la una — individul față cu ostilitatea, arhetip conflictual pe care se poate broda la nesfîrșit, rimînd cu contemporanul ca și cu universalul, cu particularul ca și cu generalul. Ambigue și contradicto-

Julie Christie o adevărată „mesageră" a semnificațiilor stilului Losey

rii ca însăși problematica lor, filmele lui Losey impun prin seriozitatea demersului și eleganța stilului, constituită în timp ca marcă a originalității sale și semn al dedicării față de tradiția spectacolului cinematografic, restaurată prin dilemele contemporaneității filtrate individual, independent de mode și avangarde.

Independent și de experiența sa teatrală care, odată asimilată, sublimată, rămîne să îmbogățească fondul aperceptiv, apoi cultura acestui regizor renumit pentru intelectualismul său, lansat în cucerirea unor cetăți inexpugnabile nu numai în teatru (Ibsen, Strindberg, Brecht), dar și în literatură (Proust, Thomas Mann) sau muzică (Mozart, Musorgski).

În cuprinsul unui cod personal de precepte, Losey atribuie influenței lui Brecht cîteva, adaptate cinematografului: prelucrarea realității în jurul unei axe de simboluri preferențiale și înnobilarea ei prin exaltare, importanța preciziei cuvintelor, a autenticității liniei și texturii obiectelor, reducerea și justificarea mișcării (camerei și subiectului), juxtapunerea contrastelor ca echivalent al efortului de distanțare. Dar tot de la Brecht a preluat Losey și abaterile de la propria teorie, cerute de practica scenică, apoi cinematografică, sprijinit de ideea filmicității teatrului brechtian. În virtutea acestei idei, Losey nu adaptează „Galileo" pentru ecran, ci face filmul respectînd nu numai textul dar și indicațiile de regie lăsate de Brecht. Intenția mărturisită era de a „fotografia" o reprezentație teatrală a piesei, care să nu fie însă o înregistrare mecanică, ci o nouă formă de cinema, teatral în sensul în care fuseseră oarecum la vremea lor filmele lui **Cocteau** sau celebrul **Caligari,** dar devotat în întregime verificării ideilor brechtiene despre teatru și conservarea calităților epice ale piesei originale.

Teatrul ca personaj de film

Dar cu asta intrăm în teritoriul pomenitei nostalgii, filon delicat și sinuos al întregii sale existențe. Traiectorie reprezentativă pentru un artist om de cultură și bună credință al acestui secol, cea a personalității lui Losey este măsurată de distanța dintre entuziastele inițiative teatrale ale tinereții sale, ale căror nume rezonante vorbesc de la sine — „Living Newspaper", „Social Circus", „Political Cabaret" — la simfonicul, rafinatul **Don Giovanni,** chintesență a culturii peste timp și granițe artistice, alăturîndu-i pe Mozart și Palladio lui Lorin Maazel și Ruggero Raimondi, omagiu muzicii și arhitecturii, dar mai ales teatrului, căruia mitul îi aparține incontestabil. Această revenire la teatru a artistului septuagenar se petrece în teritoriul celor mai desăvîrșite simboluri, în spațiul eterat dintre monumentalul amfiteatru al lui Palladio de la Vicenza care este însuși Teatrul și obsedantul personaj care bîntuie de secole spiritualitatea europeană. Nu mai puțin simbolic și abstract este omagiat aici filmul, prin inventarea unei figuri emblematice și enigmatice, un frumos paj, umbră a lui Don Juan, detaliu vizual de prim plan, semnătură a lui Joseph Losey regizor de film. Iar acest adevărat organon, care concentrează în forma lor distilată principiile dintru început statornicite, ca acela al conjugării unor forțe artistice redutabile, al cultului detaliului, al orientării prin simboluri, al integrării elementelor de stil demersului tematic, sau al autonomiei semantice a imaginii marchează, poate nu întîmplător, întoarcerea lui Losey spre mit, în final de carieră și viață. Final și al unei bătălii singulare, duse cu atotputernica industrie a spectacolului, în teatru ca și în film, în care, venerabil hidalgo, Losey impune pînă la capăt arta.

Dar ce a devenit în timp idealul spectacolului popular de la „Living Newspaper"? O experiență personală simptomatică pentru o întreagă generație l-a condus pe Losey tribun al actualității și accesibilității artei, către Losey solitarul explorator al realităților paralele, privilegiate ale artei. Între începutul și sfîrșitul carierei artistice a lui Losey trecerea nu se face numai de la teatru la film, nu atît de la teatru la film, cît de la un timp istoric și individual la altul, nu fără durere, nu fără umilință. (Devenirea a inclus printre altele și 2—3 sute de filme publicitare, făcute de viitorul maestru la aproape 45 de ani, pentru a-și cîștiga existența.)

Legătura lui Losey cu teatrul nu s-a hrănit dintr-o continuitate a practicii scenice. Ilustra colaborare cu Pinter a semnalat mai curînd propensiunea acestuia către cinema, decît dorința lui Losey de a rămîne aproape de teatru (după **Servitorul** s-a făcut o montare scenică, fără ecou și fără recidive). Cu toate acestea, regizorul și-a purtat întreaga viață, alături de reputația de intelectual, pe aceea mai specifică de om de teatru. Nu întotdeauna dintr-o cochetărie a criticii, așa cum am încercat să nuanțez. Ceea ce ar fi putut să rămînă o etapă senin încheiată la jumătatea vieții a devenit prin destin o nostalgie între altele, s-a fixat printr-o interdicție în amintirea unui timp pierdut. Identificat poate ca unealtă a acestui destin, teatrul și-a multiplicat puterile asupra intelectualului refugiat în film, inițial prin opțiune benevolă. **Viața lui Galilei,** pe scenă și pe peliculă la distanță de trei decenii, nu închide un cerc, așa cum s-a spus, ci lichidează o obsesie. Una din rarele întoarceri la scenă o face Losey în 1975, cînd revine în locurile adolescenței sale, la **Dartmouth,** și pune piesa lui Clifford Odets „În așteptarea lui Lefty", pe care o montase cu 40 de ani în urmă la Moscova.

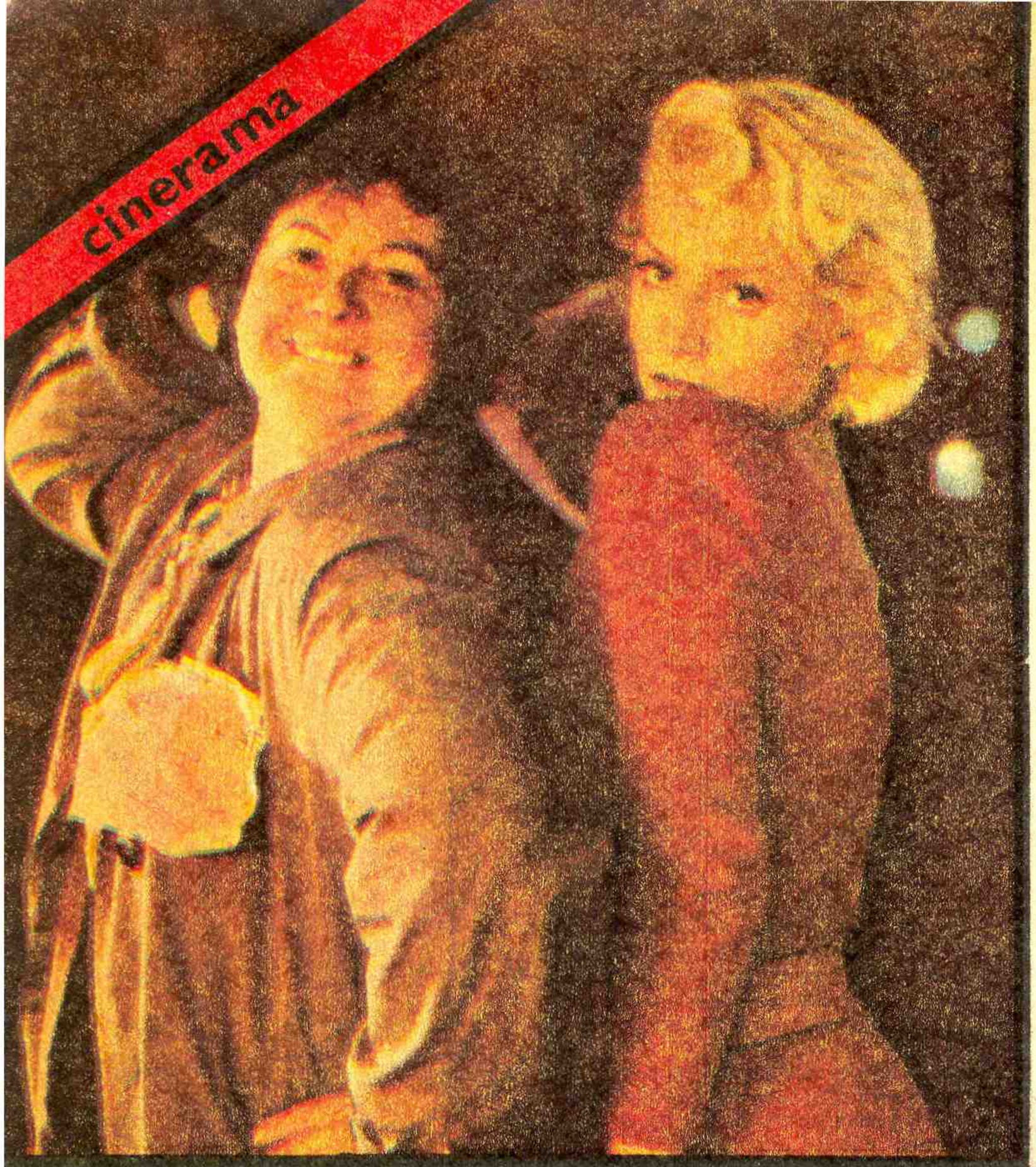
Sub semnul neînțelegerii cu timpul și îndelung visatei tentative a recuperării sale a stat de fapt cea mai mare parte din existența și creația acestui intelectual menit înstrăinării, așteptării și nostalgicelor eterne reîntoarceri.

Andreia MIHĂILĂ

Victoria Abril
în suspansul psihologic
elvețian *După căderea serii*

Războiul serialelor

După un sondaj efectuat recent de săptămînalul „Paris Match" în privința opțiunilor telespectatorilor francezi în materie de seriale TV (la ora de față au de ales între binecunoscutul de către telespectatorii noștri **Dallas** și un alt serial franțuzesc intitulat **Chateau Vallon)** a reieșit că spectatorii francezi preferă serialul franțuzesc, dar nu disprețuiesc nici **Dallas.** Scorul a fost strîns. Un ziarist, Jack Garofalo, a avut ideea, în urma acestui sondaj, să le convoace la un dejun — în California Pamelei Ewing, — pe Victoria Principal — Pamela și pe Chantal Nobel — Florence Berg în serialul francez. Personajele din respectivele seriale sînt foarte diferite: Florence Berg este o făptură ne-



O actriță regizoare Josiane Balasko și o actriță — actriță, Isabelle Huppert, un cuplu simpatic, spune presa

milоasă, dură, implacabilă, iar Chantal Nobel pare să-i exploateze artistic de minune toate datele caracterologice. Pamela Ewing este toată numai drăgălășenie și virtute, iar ceea ce a făcut Victoria Principal din farmecul și farmecele personajului să nu mai insistăm. Dealtfel, Victoria Principal joacă acest rol de șapte ani, iar contractul prevede încă doi ani de **Dallas.** O viață de actor!

Rivalele s-au întîlnit și s-au plăcut. Tot ceea ce le deosebea le-a unit la un dejun și, ca să zicem așa, reclama s-a făcut. Atît pentru seriale, cît și pentru propriile cariere.

Nici un hazard, dar o necesitate

Francesca Comencini este fiica regizorului Luigi Comencini și semnează acum, la 23 de ani, primul ei film ca autoare totală: adică a scris mai întîi un scenariu de vreo 300 de pagini pe care l-a adus apoi la proporțiile normale și l-a transpus pe peliculă. Filmul se cheamă **Pianoforte.** În declarațiile pe care Francesca Comencini le-a făcut după lansarea filmului partea cea mai emoționantă este că nici nu încearcă să joace rolul unei naive care a ajuns pe platoul de filmare dintr-o pură întîmplare și a făcut film. Recunoaște că numele tatălui ei i-a deschis diferite uși, dar că după aceea, odată ajunsă pe platou, a rămas singură și cu toată realizarea filmului pe cap.

În filmul lui Coppola *Cotton Club*, Diane Lane este o revelație...

...în timp ce Richard Gere a fost nemulțumit de rol „pentru că n-a avut complexitate"

Revista „Cinema" la Hollywood

Cea mai premiată actriță din 1985 — Sally Field adresează un salut cititorilor noștri

Despre Pamela Sue Martin se spune că nu este niciodată satisfăcută de ceea ce a făcut

Și premii, dar mai ales roluri bune

Cîștigătoarea „Globului de aur" ediția 1985 mi-a răspuns foarte jovial la salutul și felicitările mele. Era îmbrăcată într-o rochie ca aceea din filmul **Un loc în inimă**, un rol de o amploare dramatică deosebită care i-a și atras recunoașterea de „cea mai bună actriță dramatică a anului". Emoționată, fericită, ca orice actor cînd primește o prețuire ca aceasta, Sally Field nu-și pierde însă luciditatea: „Tot ce aștept eu este o poveste bună, adică profundă, cu personaje puternice și originale. Lumea s-a săturat de roluri scrise după tipic, adică șabloane combinate care nu au nici pic de adevăr uman. Ori pe spectator această dimensiune îl atrage la un film."

Fericirea care o arăta după „Globul de aur" a fost încă mai mare după premiul Oscar tot pe 1985.

Nu numai pe ecranul tv.

Pamela Sue Martin a fost unul din personajele serialului **Dinastia** dar pe care l-a părăsit în favoarea filmelor de lung metraj. „Nu, nu m-am certat cu ei, îmi spune ea cu convingere, dar am vrut să progresez în meserie, adică în cinema și nu numai la televiziune." Realitatea este că Pamela Sue Martin a scris în timpul din urmă un scenariu împreună cu soțul ei, scenariul a devenit film și se cheamă **La lumina torței.** (A fost prezentat anul acesta și la Cannes.) Pamela Sue Martin, considerată pînă mai ieri o actriță de perspectivă, a devenit astfel și o scenaristă de perspectivă.

Ray Arco,
Hollywood, 1985

De vorbă cu...

(Urmare din pag. 172)

— În cele mai bine de două decenii de cinema aţi jucat în peste cincizeci de filme. Care este rolul de care vă amintiţi cu cea mai mare plăcere?

— Cred că sînt multe cele de care am să-mi amintesc întotdeauna cu plăcere. Dar o schimbare în cariera mea cinematografică a determinat-o Bube. Iubesc filmul acesta **(Fata lui Bube** — n.n.) nu numai pentru marea lui puritate, ci şi pentru că mi-a făcut un mare dar: vocea mea. Pînă la acel film, în toate rolurile pe care le-am interpretat am fost dublată. De data asta regizorul a făcut marea încercare de a-mi încredinţa şi rostirea cuvintelor. Şi nimeni nu a fost decepţionat. Iar eu am fost extrem de fericită, mai ales că de atunci nu m-am mai despărţit niciodată pe ecran de propriul meu glas".

Cu ani în urmă criticul Gideon Bachman scria: „Pînă acum cîtva timp n-o auzise nimeni. Nu avea voce de film şi nici nu are. Are o voce de femeie. O voce cu totul deosebită, învăluitoare. E o voce joasă, foarte aspră, cu răguşeli de om mahmur, vijelioasă ca o furtună de vară. Te mîngîie ca un val blînd, te răstoarnă ca şuviţele despletite ale Meduzei. Nicăieri în tot cinematograful nu vei găsi ceva asemănător".

— De ce nu faceţi teatru?

— Nu ştiu exact. Deocamdată n-am încercat. Poate frica de contactul direct cu publicul... Am fost şi rămîn ceea ce se cheamă un „animal cinematografic". Dacă acum m-aţi pune să recit ceva, nu cred că aş fi capabilă s-o fac. Dar cînd mă aflu în faţa camerei de luat vederi lucrurile se schimbă. Se declanşează în mine un mecanism care mă face să acţionez din instinct, spontan şi atunci spun textul în modul cel mai liniştit şi căutînd să o fac cît se poate de bine. Poate şi de aceea prefer filmele cu sunetul înregistrat direct, fără post-sincron. Efortul de integrare în rol, cu propria voce, fără nici o posibilitate de schimbare cum se întîmplă în cazul dublajului, mă exaltează şi mă determină să fiu pe fază „pronto".

— Este singurul obstacol?

— Mai există şi un altul. Nu-mi place să repet mereu acelaşi lucru. Studiez rolul cu puţin înainte de ziua filmării. Am o memorie vizuală foarte bună. Aşa încît învăţ bine şi repede, fără să repet. Chiar dacă imediat după aceea uit replicile. În teatru, în schimb, situaţia este diferită. Trebuie să repeţi în fiecare seară acelaşi rol. Şi cine ştie cît timp. Mi se pare mult prea monoton. Am primit o serie de propuneri, dintre care unele de-a dreptul interesante. Le-am refuzat însă pe toate. Mi s-a propus să apar într-un muzical pe Broodway după ce am apărut într-un show la televiziunea franceză. Nu aveam nici o intenţie să dau curs unei astfel de invitaţii, dar, nu ştiu de ce, am acceptat-o totuşi. N-a fost prea uşor să cînt şi să dansez. Pînă la urmă lucrurile au mers bine, show-ul a avut, se pare, mare succes şi astfel au venit alte propuneri. Nu le-am acceptat însă. Cine ştie, poate într-o zi voi încerca totuşi să fac şi teatru.

Filmul e ceva pe care-l porţi în tine

Pe Michel Piccoli l-am văzut în Climate alături de Marina Vlady, în Denunţătorul cu Alain Delon, în Compartimentul ucigaşilor cu Simone Signoret, în Domnişoarele din Rochefort cu Catherine Deneuve şi Françoise Dorléac, în Jurnalul unei cameriste cu Jeanne Moreau, în Atentatul lui Yves Boisset şi încă în multe altele. Îl reîntîlnim acum în chip de „memorialist" al propriei vieţi care este şi o parte din viaţa filmului francez.

Se trage dintr-o familie „respectabilă": un bunic senator, un unchi general, un stră-unchi guvernator al Nigerului şi o bunică care făcuse 12 copii, dintre care ultima va fi mama lui Michel.

Războiul din 1914 aduce sărăcirea şi mama învaţă să cînte la pian pentru a putea cîştiga bani. Pasiunea ei pentru muzică o apropie de un violonist, cu care se căsătoreşte.

Între lecţiile de pian ale mamei şi exerciţiile conştiincioase ale tatălui pe canapeaua din sufragerie, copilăria îi trece fără evenimente deosebite. Atunci începe să înveţe tăcerea. Protecţia oferită de părinţi era numai formală, lipsită de căldură. Îl adorau doar cu convingerea desuetă a obişnuinţei.

„Fără duşmănie şi fără nădejde trăiam din propria-mi tăcere."

Războiul, copil fiind, îi aduce prima clipă de evadare dar şi întîlnirea cu primul moment de identitate umană, de rezonanţă lăuntrică. Mama m-a trimis singur în afara Parisului, să mă refugiez în casa unei bătrîne căreia mama mă lăsase, prin altcineva, în

Anotimpurile iubirii (Michel Piccoli cu Emmanuelle Riva în *Climate*)

grijă și în care se îngrămădeau mai multe zeci de refugiați, nu era tocmai raiul... În casa asta am văzut un bărbat, un evreu cu lacrimi în ochi. Imaginea acestui bărbat încolțit mă fascina și mă deranja în același timp. Pentru o clipă mi-am dat seama că, păstrînd limitele, rezerva și tăcerea sa (lacrimile sînt semnul tăcerii) îmi aparțineau.

Prima etapă a studiilor o parcurge la cursul doamnei Bauer-Therond.

Acolo am învățat tehnica minimală a meseriei noastre, dicția, rîsul și plînsul, ținuta și gesturile, într-un cuvînt urzeala fără de care nu e posibil să devii actor, și continuă: prin nu știu ce minune nu mă îndoiam de mine, nu aveam în gînd decît scopul pe care trebuia să-l ating. Citeam și lucram toate textele cu aceeași patimă. De la 9 dimineața la 9 seara. Erau douăsprezece ore de mare fericire fără nici un nor. Nu știam încă foarte bine ce anume trebuia să faci pentru a deveni un bun actor, dar nici nu-mi păsa. Aveam certitudinea de a fi ales drumul ideal.

La unul din cursuri e remarcat de regizorul Jacques Dumesnil care îi dă o întîlnire. Urmează apoi pelerinajul.

Teatrul este cel care prin experiențele ce i le impune îi va oferi posibilitatea de a-și forma personalitatea.

„Aveam chef de orice numai să devin o vedetă nu, aveam nevoie de altceva" **și alături de prieteni înțelege atunci că:** „Meseria asta este un lung drum făcut din căutări, din răbdare și din umilință."

Urmează marile întîlniri cu textele lui Copeau, analizele teatrale ale lui Stefan Greig, Dullin care îl atrage, Jouvet care îl uimește.

În fața fiecărui rol, Piccoli își are mulțimea lui de întrebări care își vor imperios răspunsul. Așa își descoperă un credo. Prima verificare a tuturor acestor întrebări fără de răspuns în privința magiei spectacolului își are punctul de plecare într-o proiecție în care a văzut omul invizibil.

Găsisem eroul visat. Cred că am trăit acest vis în filmul lui Marco Ferreri: **Dillinger a murit.** Cît a durat filmarea am depășit trucurile actorului. Devenisem un adevărat om invizibil. Dînd totul. Cine-i cunoaște fața lui Grock, clovnul? Ăsta e jocul absolut. Actorii vor să fie cunoscuți. Studiați de public, de ziare și de reviste. Eu mi-aș dori personaje învesmîntate în lumină, ori împopoțonate de un nas fals să mă facă să devin anonim."

Anii '48—'50.

„În afară de Boris Vian, un singur om a avut pe atunci o statură și o personalitate de performeur. Era Gérard Philipe: făcea parte din aceeași categorie a celor mari. Străbătea viața cu atîta energie și cu atîta rigoare încît devenea distant, în timp ce imaginea publică a actorului nu era decît farmec și generozitate. Rolurile lui erau întruparea unor mistere limpezi, strălucitoare, care-ți scapă printre degete. Figură de frunte a lumii spectacolului, Gérard era un om care lăsa pe oriunde trecea o amprentă de seriozitate și de mister."

Și apoi într-o zi, filmul.

Filmul este o vrajă care îi amețește pe cei care-l privesc și pe cei care-l fac. Pentru mine, actorul care se arătase în carne și oase pe o scenă, filmul însemna o fantastică alternativă. Actorul este servitorul perfect și indispensabil al regizorului, acest manipulator al retinei. Pentru că filmul este un miraj, o fascinantă jucărie de oglinzi înșelătoare. Anumite mari figuri ale filmului n-au fost în viața lor actori; „animale perfecte" au fotogenia ochiului, a gurii, a insertului lobului urechii și al gros-planului, aidoma unui model perfect la care ar putea visa orice pictor, dar nu au nimic comun cu arta dramatică. În schimb, un Gabin scapă acestei categorii. Nu seamănă prin nimic acestor monștri confecționați. Adevăratele vedete sînt condamnate să devină mari umiliți, mari șovăitori ori mari învingători ai ecranului. În viață, nu sînt de cele mai multe ori decît persoane care se chinuiesc să rămînă ele însele. Se îmbină fizic și moral cu visele celorlalți. În ceea ce mă privește m-am străduit să folosesc ceea ce învățasem în teatru în fața acestui nou interlocutor care era aparatul de filmat. Eram un pianist care a descoperit orga.

Întîlnirea mea cu filmul, adevărata mea întîlnire cu filmul se desfășoară sub bunele auspicii ale lui Louis Daquin... Aparatul de filmat era pentru mine un instrument de tortură. Cunoșteam capriciile teatrului, dar nu știam nimic despre mecanismul complex și solitar al actorului față în față cu camera. O singurătate pe care încercam să o umplu. Vorbeam despre meserie, despre speranțele și despre micile noastre necazuri. Împreună cu cîțiva alții descopeream asprimea acestei noi meserii, care înseamnă alcătuirea unui film din mici momente de dăruire de sine.

Să nu te limitezi numai la a juca bine rolul. Să-l joci „rău" pentru a-i arăta mai bine cu degetul pe cei ce-l joacă atît de rău pe pămînt.

Am avut norocul de a întîlni actori creatori, care aveau o conștiință a lumii depășind cu mult măruntul lor ego, o conștiință critică. La sfîrșitul războiului, neșlefuit, ascuns și afazic, îmi făcusem din meseria de actor unica mea certitudine. În timp ce omenirea își punea ordine în lucruri, eu îmi construiam o conduită.

Prima mea experiență cu un cinema cu adevărat comercial, a fost **„Nathalie"** de Cristian Jaque care mi-a oferit formidabila șansă pentru ucenicul care eram de a juca cu Martine Carol. Acesta a fost momentul în care am devenit celebru. Întîmplarea a avut loc pe cînd ne aflam pe la mijlocul filmărilor la **Nathalie** unde într-o secvență trebuia să-i fac o figură de judo lui Martine Carol. Totul s-ar fi petrecut minunat dacă starul n-ar fi căzut rău, lovindu-se tare la coloană. A doua zi pe prima pagină din France Soir o superbă fotografie: Martine Carol star curajos, care zbura cu picioarele în sus peste spatele meu și ca legendă: „A căzut pe propriile-i vertebre, cel care i le-a rupt Michel Piccoli". Mă aflam pe drumul succesului.

Catherine Deneuve și Michel Piccoli ascultînd „chemarea" lui Françoise Sagan

Marea prietenie cu André De Richaud îi aduce într-o zi întîlnirea cu Buñuel.

„Buñuel e un caleidoscop. De fapt e cu șase pași înainte, dacă nu cu trei în urmă, nu știu, însă în tot cazul nu va fi niciodată într-un acord perfect cu momentul prezent. Se află într-altă parte, într-un infern strălucitor, în care cineaștii sînt fericiți, un infern sublim.

Pe Buñuel nu îl interesează motivațiile actorului. Nu are nici o slăbiciune pentru îndoielile ori falsele lui sfieli. Cel mai straniu este că actorul se simte protejat și ghidat fără a avea totuși sentimentul de a fi legat de mîini și de picioare la discreția unui manipulator. Cea mai mare calitate cerută unui actor nu este talentul. Ci încrederea."

Anii '50.

Concurența televiziunii obligă filmul. În mijlocul frămîntărilor de atunci un nume: Jean Luc Godard. Din fericire se mai întîmplă uneori ca unii cineaști să răstoarne canoanele. Prin filmele lor spectatorul e pus în prezența unei noi maniere de a trăi această artă. Jean Luc Godard face parte dintre aceștia. Munca și compli-

citatea împărtășite cu el m-au făcut să înțeleg maturitatea unei creații. Mă duce cu gîndul la acei cercetători care știind să treacă dincolo de propria lor incertitudine, reușesc să convingă. Prin el am înțeles că filmul e ceva pe care îl porți în tine. Că numai la prețul ăsta puteai să mergi dincolo de banalitate, adică să creezi. Datorită lui, printre alții, am părăsit universul-tip în film. În somn, în iubire, spunea Godard, își revede filmul, trăiește experiența suferinței și a sincerității.

Turnînd **Dispreţul** am cunoscut îndeaproape patru personalități ale lumii filmului: Brigitte Bardot, Fritz Lang, Jacques Palance și Godard însuși.

Godard trebuie să mă fi văzut la teatru, la televizor, ori într-un film de Pierre Chénal. Într-o dimineață am fost chemat și am descoperit un bărbat care nu se încurca în lingușeli ori ticuri de creator. Mi-a explicat că dorea să facă un film după **Dispreţul**, romanul lui Alberto Moravia, și mi-a cerut să lucrez cu el. Cum am acceptat a continuat: Bun, ei bine, începem filmările peste trei săptămîni în Italia.

Esențialul fusese spus. Ne-am despărțit în termeni de politețe sobră și din nou mă aruncai în viață, fără să-mi fi trecut măcar prin minte să-l întreb pe Godard motivele alegerii sale. Acest fel de comunicare era foarte departe de starea de spirit a actorilor cărora nu le place să li se explice în amănunt de ce au fost aleși. Dar eu știam ce putea el să-mi aducă, iar el știa cum puteam să-i fiu eu de folos. Nu era un limbut, trăia în ritmul esențialului, refuzînd mistificarea comportamentului pe care o au oamenii mari. Fără îndoială era și timid. Sau vulnerabil. Din acest echilibru fragil se năștea o mare autoritate. Era cu totul și cu totul altceva decît un bărbat la modă. Ca un mare profesionist conștiincios ce este își plăsmuiește în liniște imaginile și ritmul lor.

În raporturile mele cu Brigitte vorbeam foarte mult. Totul nu era între noi decît inflație de cuvinte. Duceam o viață de licean, de pocherist, și de farseur care ne înveselea. Putea părea paradoxală o asemenea atitudine față de eticheta mea de Don Juan, seducător-aristocrat, dar mi-am făcut din Brigitte cel mai bun camarad.

Preocupările noastre erau crîmpeie de visuri hazlii. Îi tapetam camera cu hîrtii, agățam ghirlande, totul în scopul... lăudabil al răzbunării: Precis cu cîteva ore înainte ea pusese o găleată deasupra ușii de la intrarea camerei mele. Pe scurt, eram un voios administrator al unei agenții de farse și păcăleli.

Godard e un filigran al tuturor filmelor pe care le-am turnat ulterior.

Întîlnirea lui Michel Piccoli cu Hitchcock pe platourile hollywoodiene a fost scurtă:

Hitchcock este el însuși un spectacol.

— Puteți să-mi explicați personajul pe care-l joc? l-am întrebat.

— Categoric nu; voi actorii cîștigați suficient de mulți bani. N-o să pretindeți acum să vi se mai explice și rolurile. James Stewart nu pune asemenea întrebări.

În anul cînd am lucrat cu Hitchcock am făcut și filmul „La Chamade" al lui Alain Cavalier după romanul Françoisei Sagan, dar nu era încă rolul visat".

Alte filme, din fericire, mi-au oferit posibilitatea să descopăr cît anume puteam cere de la mine și de la ceilalți —, „odată cu **Dillinger est mort** de Marco Ferreri, m-am confruntat cu un personaj care mă făcea să trec cu încă un pas în lumea deznădejdii". Același personaj aveam să-l regăsesc împreună cu Claude Sautet în **Lucrurile vieții**, dar Sautet dăduse ce era mai bun din el ca regizor, îmi dădea senzația că dansează pe sîrmă între viață și moarte. Tot Sautet m-a ajutat să înțeleg ce anume mă lega de film. Nu era nici vîrsta, nici puterea de seducție a personajelor mele, ci meseriile pe care le abordam prin intermediul lor".

Lucrurile vieții au făcut din mine o vedetă.

Mi-a plăcut întotdeauna să joc iubirea. Nu cea din manualele de istorie literară, ci cea care se mistuie-n doi, ochi în ochi... Iubirea e o temă care m-a fascinat totdeauna de-a lungul încercărilor cinematografice. Am abordat-o cu gravitate pentru că știu că aici este vorba de schimbarea vieții altuia. Nu te joci nepedepsit cu ea. Ascultînd discursurile lui Sautet, Ferreri, Buñuel și alții am înțeles foarte limpede că fenomenul pasiunii ucide, ori dimpotrivă trezește la viață ființa.

A mai avut ocazia să interpreteze fațete ale acestui sentiment în **Benjamin** și **Femela în albastru** de Michel Deville. Michel Deville este un cineast care a știut să redea cel mai bine fascinația acestui miraj."

După 23 de ani de carieră, 60 de piese de teatru, 60 de filme, deci o viață trăită pe scenă ori în fața aparatului de filmat, la 46 de ani, Piccoli conchide în aceste memorii: „Vocație înseamnă să fii clovn pentru a juca un rol. Să nu te limitezi numai la a juca bine rolul, să-l joci „rău" pentru a-i arăta mai bine cu degetul pe cei care-l joacă atît de rău pe pămînt ca și în ceruri. Jocul actorului să nu mai fie imaginea ipocriziilor noastre, să fie scalpelul".

Marilena PRODAN

O lume care gîndește în basme...

(Urmare din pag. 169)

Dacă rezidentul englez este opac poeziilor lui Wajid Ali, acesta din urmă se miră de ce străinii vor să-l detroneze, în timp ce supușii săi îi admiră talentul poetic. Ce act mai nobil ar putea face el decît să-și cînte poporul? Nu sînt oare pietrele prețioase încrustate pe tron niște fleacuri în comparație cu muzica, care pornește din suflet și merge în suflet? Stăpîna Victoria, întreabă Wajid Ali, scrie oare poezii? Întrebare nerostită; Ce rămîne în eternitate?, al cărei răspuns ar fi „India se ocupă de Timp și Europa de temporalitate."

Puterea regală „dură ca trăznetul", în cuvintele lui Rabindranath Tagore se pierde ca purpuriul amurgului pe cerul de apus; splendoarea diamantelor, perlelor și a celorlalte nestemate dispare ca strălucirea unui curcubeu iluzoriu. Doar un suspin traversează melancolia eternă a cerului; o picătură de lacrimă lucește veșnic pe geana Timpului. Această picătură de lacrimă n-a fost alta decît metafora Taj Mahalului, poezia în marmură, simbol al artei indiene, al sufletului indian.

Sufletul indian *(bharatatma)* este personajul principal al filmului, suflet pe care nu-l arde focul, nu-l străpung armele și pe care nu-l atinge mizeria exterioară. Poate aceasta este mult discutata pasivitate indiană, mult criticatul fatalism indian, sub a cărora influență Wajid Ali nu recurge la forța armelor, la politica de ochi pentru ochi, dinte pentru dinte. În concepția indienilor de atunci politica nu era decît un joc de șah, joc inventat tot de indieni, așa cum ne spune filmul.

Văzînd **Jucătorii de șah**, mi s-a părut că după trei decenii de succese încununate de numeroase premii internaționale și indiene, Satyajit Ray abia acum și-a găsit propriul cadru, care i-a oferit posibilitatea de a exprima mesajul artei sale. Viața cotidiană din societatea intelectuală a Bengalului a fost parcă un cerc prea strîmt, în care regizorul se învîrtea mereu în jurul unor probleme trecătoare. Nici ele nu sînt lipsite de importanță, dar ele aparțin epocii. Geniul artistic al lui Satyajit Ray a avut nevoie de un fundal de anvergură, ca istoria subcontinentului indian.

Este cu totul inutil, credem noi, să analizăm realizările artistice ale filmului. Cînd îl vezi uiți că asiști la un spectacol și devii martorul unui eveniment istoric real, cunoști meritele și defectele ambelor părți. Ți se pare că te-ai întors în timp și te-ai integrat într-o altă lume, lume care gîndea în basme și vorbea în poezii. Uneori ai chiar impresia că răsfoiești paginile unui album, pagini pictate pe viu. Cu toate că regizorul din Calcutta s-a folosit de cele mai noi mijloace tehnice pentru a realiza acest film color, regia este axată pe codurile clasice ale esteticii indiene. Acest fapt iese la iveală în armonizarea sentimentelor variate, chiar opuse, cum ar fi îmbinarea tristeții cu umorul. Un șuvoi de umor spontan și rafinat traversează firul povestirii atît de serioasă. Nu se aduce nici un respiro prin bufonerie, așa cum se întîmplă adeseori în filmele banale indiene. Deși tratează un destin tragic pe plan politic, în loc de a se termina în tragism, concepție străină esteticii indiene, filmul se termină în patosul calm, în liniște, cea mai măreață stare de spirit în gîndirea indiană. Scara coboară pe cerul de asfințit, păsările se întorc la cuib. Jocul de șah continuă.

Amita BHOSE

O distribuție de zile mari

Sidney Lumet este un realizator plin de răbdare. A preferat să aștepte pînă ce Richard Gere se eliberează de contractul semnat cu Coppola la **Cotton Club** ca să-l poată distribui în filmul său intitulat **Putere,** unde îi va avea ca parteneri pe cîndva atît de iubita actriță Julie Christie și pe Gene Hackman.

Julie Christie este în revenire pe platou. După o lungă absență ea a preferat să se izoleze un timp la casa ei de la țară de lîngă Londra. Nici Julie Christie nu acceptă orice rol și înainte de a fi interpreta pe care o cunoaște toată lumea ea este un lector foarte acerb al scenariului. (Și nu numai al partiturii ei.) Lumet recunoaște că a primit o serie de observații și sugestii din partea ei și că a ținut seamă de ele pentru că erau foarte judicioase.

Iubire la prima și la ulterioarele întîlniri

Un film foarte, dar foarte discutat peste ocean: **A iubi,** cu Meryl Streep și Robert de Niro. Interesul principal este trezit de acest cuplu Streep-De Niro, cuplu care, de fapt, mai avusese o scurtă existență, acum vreo șase ani, într-un film despre războiul din Vietnam. Dar atunci fusese doar o sugestie și nu cunoscuse o reală evoluție într-o poveste în care cei doi actori să deruleze toată gama talentului lor pe o temă care să-i lege într-un cuplu. Li s-a oferit acum posibilitatea în filmul regizat de Ulu Grosbard. Un bărbat și o femeie (parcă și aud un vag ecou lelouchist!) se întîlnesc dimineață de dimineață în trenul care îi duce la slujbă, la New York. Și într-o bună dimineață simt că se îndrăgostesc. Dar lucrurile nu sînt întotdeauna simple căci fiecare are o familie și complicațiile sînt gata. Doar că — așa comentează un critic — complicațiile astea ar fi trebuit să devină niște reale situații dramatice și nu numai o simplă enunțare a lor. Dificultățile în calea fericirii celor doi par să fie atît de inconsistente — după cum afirmă comentatorii — încît cei doi mari actori se trudesc din răsputeri să biruie ceva ce nu se vede ca să se poată iubi și să fie crezuți. Pe englezește filmul se intitulează **Falling in Love,** ceea ce s-ar traduce într-un spirit foarte liber „Să cazi răpus din dragoste de dragoste". Răuvoitorii au parafrazat titlul astfel: „Falling out of Love" adică „să cazi alături de dragoste". E și acesta un fel de a face critică.

Hollywood-Graffiti

Iată un film de montaj în care principalul realizator este, bineînțeles, un monteur: Doug Rossini și se adaugă „cu participarea involuntară a lui Marilyn Monroe, James Dean (ambii decedați după cum se știe), Bette Davis, James Stewart, Frank Sinatra, Tony Curtis și încă alții. Filmul se bucură acum și în Europa de un interes puțin comun fiind, după cum se afirmă, un montaj foarte abil din bucăți de film căzute, scene ratate din pricina retragerii cîte unui actor dintr-o distribuție, extrase dintr-un spot publicitar turnat de nume dintre cele mai sonore ale cinematografului, festivități de decernare ale unor premii și tot felul de alte scene rare. Toate acestea defilează pe ecran în ritm alert, singurul impediment fiind din cînd în cînd faptul că s-ar putea ca spectatorul să nu-l recunoască pe Sinatra, ori pe Tony Curtis tineri. „Dacă nu știi ce reputație de zbir avea Joan Crawford — spune o comentatoare franceză — atunci nu poți aprecia ironia cu care este arătată ea plîngînd la gîndul copilăriei ei nefericite."

Sînt, de asemenea, scene amuzante extrase dintr-un film realizat de un amator, care o arată pe Marilyn Monroe în toată „magia ei", mai spune comentatoarea. (Dar cîmpul magiei este atît de vast încît n-am putut înțelege exact la ce se referă.) Și cu cîtă plăcere cinefilă sau nu se descoperă de pildă că la Oscarul din 1939 au concurat pentru titlul de „cel mai bun film al anului" **Pe aripile vîntului, La răscruce de vînturi** și **Adio, domnule Chips.**

Cine știe ce alt film de montaj, fabulos și el, ar putea să apară cîndva despre culisele studiourilor de prin anii '80!

Profil

Un moralist al secolului

Concizie, rigoarea încadraturilor, absența spectaculosului gratuit, totul în slujba emoției maxime

„De ce oamenii nu pot să trăiască în înțelegere, în bucurie, în bunătate? De ce oamenii nu încearcă să fie mai fericiți?... Pentru ce ființele umane caută mereu ceea ce le împinge spre nenorocire? Chiar dacă știu că se îndreaptă spre catastrofă, continuă să meargă pe același drum..." Întrebările acestea l-au obsedat întotdeauna pe Kurosawa Akira, marele regizor japonez. Și prin fiecare film al său el a încercat să aproximeze un răspuns... În 1951 cînd primea la Veneția „Leul de aur" pentru **Rashomon** formula chiar o profesiune de credință: „Onoarea acordată mă obligă să militez pentru umanismul și pacea lumii."... În 1984, pe cînd începea filmările la ultima sa peliculă, **Ran**, declara deloc optimist, dar în continuare dîrz: „Consider că epoca noastră va fi ultima... Nu se mai poate face nimic. Mie nu-mi rămîne decît, utilizînd tehnica cinematografică, să acționez pentru mai bine, încercînd să corijez pe cît posibil răul din lume. Nu sînt decît un cineast..." Asumarea lucidă a misiunii de creator umanist într-o epocă minată de un acerb cinism i-a marcat întreaga activitate de-a lungul celor peste patruzeci de ani de carieră artistică. Filmele sale în număr de douăzeci și șapte s-au orînduit unul după altul în raport cu o experiență trăită plenar și transfigurată semnificativ: „Privesc viața cu ochii unui om obișnuit" — și care speră într-un real dialog." Tot ce doresc este ca spectatorul care vine să-mi vadă filmele să simtă nevoia unui moment de reflecție. Nu pot să dau lecții, ci doar să-mi exprim gîndurile într-o manieră simplă care să sugereze ceea ce vreau să spun..."

Acest cineast (care și-a educat pasiunea pentru desen într-o școală de belle arte, care și-a consolidat o serioasă cultură clasică de tip occidental prin bogate lecturi și audiții muzicale, care și-a disciplinat intelectul și sensibilitatea compunînd chiar și poeme **haiku**), dincolo de mărturisiri lapidare și răzlețe, a țesut cu migală de artizan păienjenișul dens al unei opere de mare profunzime într-un savant și rafinat amalgam de tradiție și modernitate, autenticitate autohtonă și universalitate.

Deopotrivă necruțător observator al actualității și laborios analist al trecutului, Kurosawa descifrează misterele realității de ieri și de azi reordonînd aparentul haos al devenirii umanității în conformitate cu principiile unei morale exemplare aflată în slujba omului. Primul său film realizat independent (după ce o vreme a fost asistentul de încredere, un fel de alter-ego al regizorului Yamamoto), **Legenda judoului (Sanshiro Sugata** — 1943) sugerează o foarte exactă configurare a întregii sale filmografii. Oscilînd între un amar pesimism declanșat de inevitabila degradare a valorilor autentice străvechi și încrederea în capacitatea de regenerare a omului, se desenează itinerariul spiritual al tînărului din acest film care, în efortul de a deprinde arta marțială a judo-ului, are revelația propriei sale personalități. Descoperirea de sine, „dezvăluirea personajului" este dealtfel un leit-motiv constant în opera lui Kurosawa. Și din punct de vedere estetic debutul conținea germenii stilistici ai unui limbaj original ce se va adecva totdeauna în mod strict și totuși elastic subiectului abordat fără a-și trăda amprenta inconfundabilă: concizia, absența totală a spectaculozității gratuite, rigoarea încadraturilor, voleul ca predilect semn de punctuație, montajul strîns, cînd descriptiv, cînd eliptic, alternanța static-dinamic, calcularea nuanțată a obținerii impactului emoțional maxim.

Peliculele inspirate din prezentul imediat îi certifică regizorului aptitudini de sarcastic dialectician al contradicțiilor sociale. **Cel mai frumos (Ichiban Utsukushiku** — 1944) înfățișa aspecte din viața de zi cu zi a muncitoarelor dintr-o fabrică. **Nu-mi regret tinerețea (Waga Seishun ni Kuinashi** — 1946) înregistra încercările de instaurare a unui spirit democratic în Japonia de după război. **O duminică minunată (Subarashiki Nichiyobi** — 1947) este povestea unor îndrăgostiți care își pun speranțe în viitor. **Îngerul beat (Yoidore Tenshi** — 1948) primul conflict pe deplin articulat: un medic alcoolic îngrijește un tînăr delincvent care pornise pe panta violenței. **Cîinele vagabond (Nora Inu** — 1949) într-o intrigă polițistă amintind și de Simenon și de neorealism e înfățișat contrastul dintre lirismul și asprimea vieții unei metropole cum este Tokyo. **Duelul tăcut (Shizukanaru Keito** — 1949) — un tînăr medic se zbate între iubire și datoria profesională.

În sfîrșit, în 1952, **A trăi (Ikiru)** este considerat o capodoperă. În pragul morții un obscur birocrat reușește să dea sens unei existențe mediocre, inutile — intransigentă acuză adusă obtuzităților de ordin etic și social. După alte cîteva filme în care cineastul aruncă o privire fără patimă dar și fără menajamente asupra climatului social al Japoniei contemporane apare **Dodes'kaden** (1965) — un surîs trist pentru universul sordid al mahalalelor populate de infirmi și degenerați, ridicoli orgolioși și jalnici utopiști.

Reflexe ale crizei contemporane se resimt acut în filmele istorice, **jidai-geki**, concepute de Kurosawa ca replică la numeroasele subproduse „în haine de epocă" care au denaturat genul. Repetabilitatea istoriei (ca premisă obiectivă) și nonconformismul (ca atuu subiectiv) îi permit să împrumute, să reia, să localizeze teme și motive care l-au fascinat în opera lui Shakespeare sau Dostoievski, Gorki sau Poe. Conflicte general umane sînt repovestite folosindu-se o perfect asimilată gramatică a westernului grefată pe elemente tradiționale ale artei japoneze: stampele, Teatrul Nô... Ironist de o subtilă și inedită factură, Kurosawa manifestă în fața vieții o atitudine înțeleaptă de o senină detașare. Pentru el destinul uman, cu oricîte variațiuni, se înscrie între doi termeni implacabili: surîsul ironic și moartea. De aici uneori derutante disimulări în descrierea stării de alienare a individului, Kurosawa fiind întotdeauna preocupat să stigmatizeze gestul și actul nociv pentru ins ca și pentru mediul social în întregime. **Cel ce calcă tigrul pe coadă (Tora no O o Fumu Otokotachi** — 1945) — caricaturală versiune cinematografică a unei piese **kabuki. Azilul de noapte (Donzoko** — 1957) în care imaginea e un ingenios comentariu al textului

Kurosawa — un mare stilist

originar, iar muzica parafrazează patetismul convertit în derizoriu, credința în iluzie fiind împinsă pînă la absurd. **Yojimbo** (1961) — în care protagonistul anihilează vrajba între două bande rivale la fel de odioase folosind propriile lor arme: suspiciunea, nepăsarea, egoismul. **Sanjuro** (1962) — povestea samuraiului căruia nu-i pasă nici de coduri, nici de idei preconcepute, cineastul urmărind să spulbere cu nonșalanță opoziția dintre aparență și realitate și să arate că „oamenii nu sînt decît ceea ce sînt". **Fortăreața ascunsă (Kakushi Toride no San-Akunin** — 1958) și eroii și ticăloșii sînt înfățișați aici pe aceeași treaptă, în virtutea unei ideale complementarități — (teză predilectă a realizatorului), idee ce avea să culmineze în **Kagemusha — 1980)** — tragedie bufă (cum își considera autorul minunatul său film). De la aceste „moralități răsturnate" va ajunge la ecuația limpede „bine pentru bine" trasată delicat și totuși ferm în filme ca **Barbă roșie (Akahige** — 1965) — un medic își convinge discipolul că, inevitabil, compasiunea trebuie asociată cu duritatea — sau **Dersu Uzala** (1975) — film în care „bunul sălbatec" acceptă prietenia omului de știință, dar refuză să rămînă în lumea așa-zis civilizată.

Capodoperelor li se cuvine registrul grav. Deși structurat pe trei nivele, analitic, logic, speculativ, într-o manieră străină raționamentului autohton, filmul **Rashomon** (1950) este impregnat de spiritul nipon, ideea relativității adevărului fiind ritmată elegant în reluarea obstinantă a unei unice povești în decoruri de o austeră teatralitate, dar, în mod paradoxal, de o tulburătoare veridicitate. În **Tronul însîngerat (Kumonosu — jo** — 1957) evidențiind faptul că implacabila forță a ordinii naturale supune orice fel de sistem ritual. Caracteristic pentru modalitatea de investigație artistică a cineastului japonez este neîncetatul proces de decantare a semnificațiilor. **Kagemusha** (1980), primul film istoric al lui Kurosawa bazat pe date atestate documentar, are totuși în centru un erou fictiv, întrupare simbolică a nobleței sufletești a unui anonim care, după ce își va fi îndeplinit misiunea asumată spre binele clanului, va dispare în tumultul istoriei. Iar în 1985, **Ran** urmărește destinul real al seniorului Mohri, care în zbuciumatul secol XVI reușește să întemeieze un regat pe care vrea apoi să-l împartă celor trei fii ai săi. Kurosawa a simțit nevoia să-și apropie narațiunea de tragedia shakespeariană a regelui Lear, justificînd însă nebunia bătrînului prin apăsătoarea povară a unui trecut înnegurat de erori fundamentale.

Ultim samurai al cinematografului nipon, Kurosawa a izbutit să fie asemeni multora dintre eroii săi un autentic apărător și păstrător al tradițiilor de gînd și faptă ale poporului său.

Irina Coroiu

„Ploaia albă" prinsă în castron nu este altceva decît o cascadă de floricele produse de firma alimentară „Newman 's Own". Mister Paul își face reclamă...

Filmul italian văzut de F.F.

De ani de zile, presa italiană publică cu o consecvență care nu poate să nu exaspereze anumite cercuri vizate, articole, studii, declarații despre starea cinematografului din peninsulă, despre criza lui. Dar „la nave va" adică vaporul, fie el și fellinian, merge mai departe, iar șocul îl au de suportat, probabil, doar realizatorii care nu ajung să mai lucreze. În concertul acesta melopeic se desprinde însă vocea inconfundabilă, inconfundabilă prin duritatea constatărilor și plasticitatea expunerii, vocea lui Fellini. El nu face studii aplicate despre rentabilitate ori faliment, ci povestește succint experiența pe care a făcut-o într-o bună zi. Iat-o:

„Împreună cu un producător — spune F.F. — am dat o raită prin sălile de cinema din Roma, 18 săli romane, de premieră și de reluare (el vorbește de prima și a doua vizionare, n.n.) din centru și de la periferie, în orele de proiecție de la 19 la 21... Ne-am uitat mai întîi ce se dădea pe ecran, după care ne coboram privirea în sală: sute și sute de scaune goale, ca niște orbite din care dispăruseră ochii, scaune pustii, ca un vapor dat la fiare vechi."

Această imagine a sălii de cinema așa cum a văzut-o Fellini este situată ca o concluzie a unei cărți intitulată „Cinematograful italian de astăzi" scrisă de doi autori, Faldini și Fofi.

cinerama

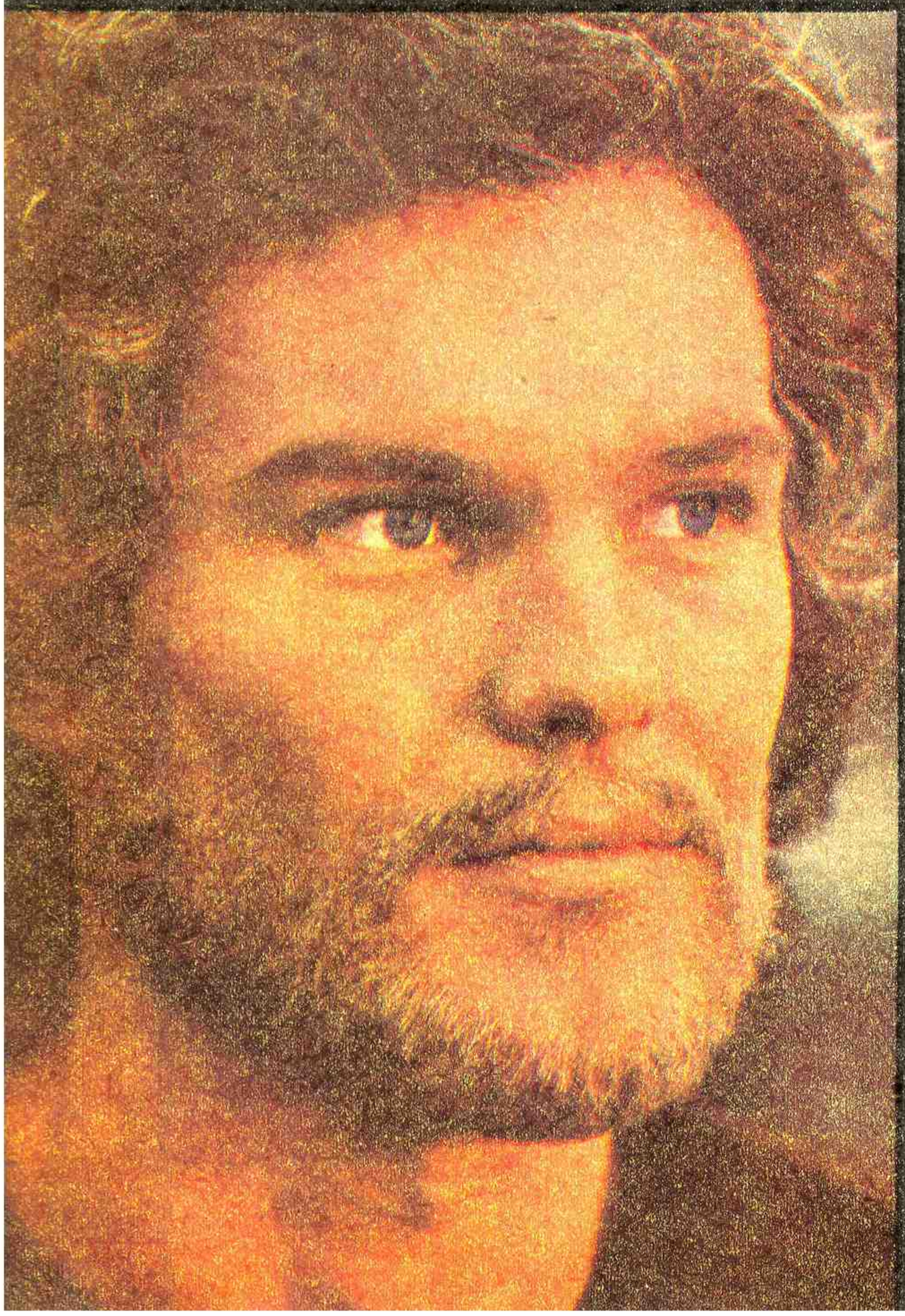
Seriale... seriale...

Sondajele de opinie din ultimul timp semnalează un fenomen semnificativ: re-intrarea televizorului în preferințele publicului, după ce, în ultimul deceniu, scăderea interesului telespectatorilor era evidentă. Unul din factorii care ar justifica „împăcarea" publicului cu ecranul de format mic ar fi — potrivit acestor sondaje — serialul. Spectatorul obișnuit și de toate vîrstele își consumă doza zilnică de serial și — așa se afirmă — ar fi mulțumit. De aceea serialele se succed ca pe bandă rulantă. Se produc într-adevăr multe, iar unele — numărul acestora pare să fie totuși modest — ies din anonimatul producției de seriale. Vă prezentăm cîteva din cele mai recente.

Marco Polo

Abia și-a terminat periplul și pe micile noastre ecrane **Marco Polo,** unul din serialele cele mai populare din ultimii ani din întreaga lume. Realizarea regizorului italian Giuliano Montaldo a avut nevoie de filmări timp de doi ani schimbînd necontenit locurile de turnare de la Veneția în Turcia, în Siria, Asia Centrală, Tibet și China de Nord. Nume actoricești de mare rezonanță se află în distribuție și este suficient să amintim de:

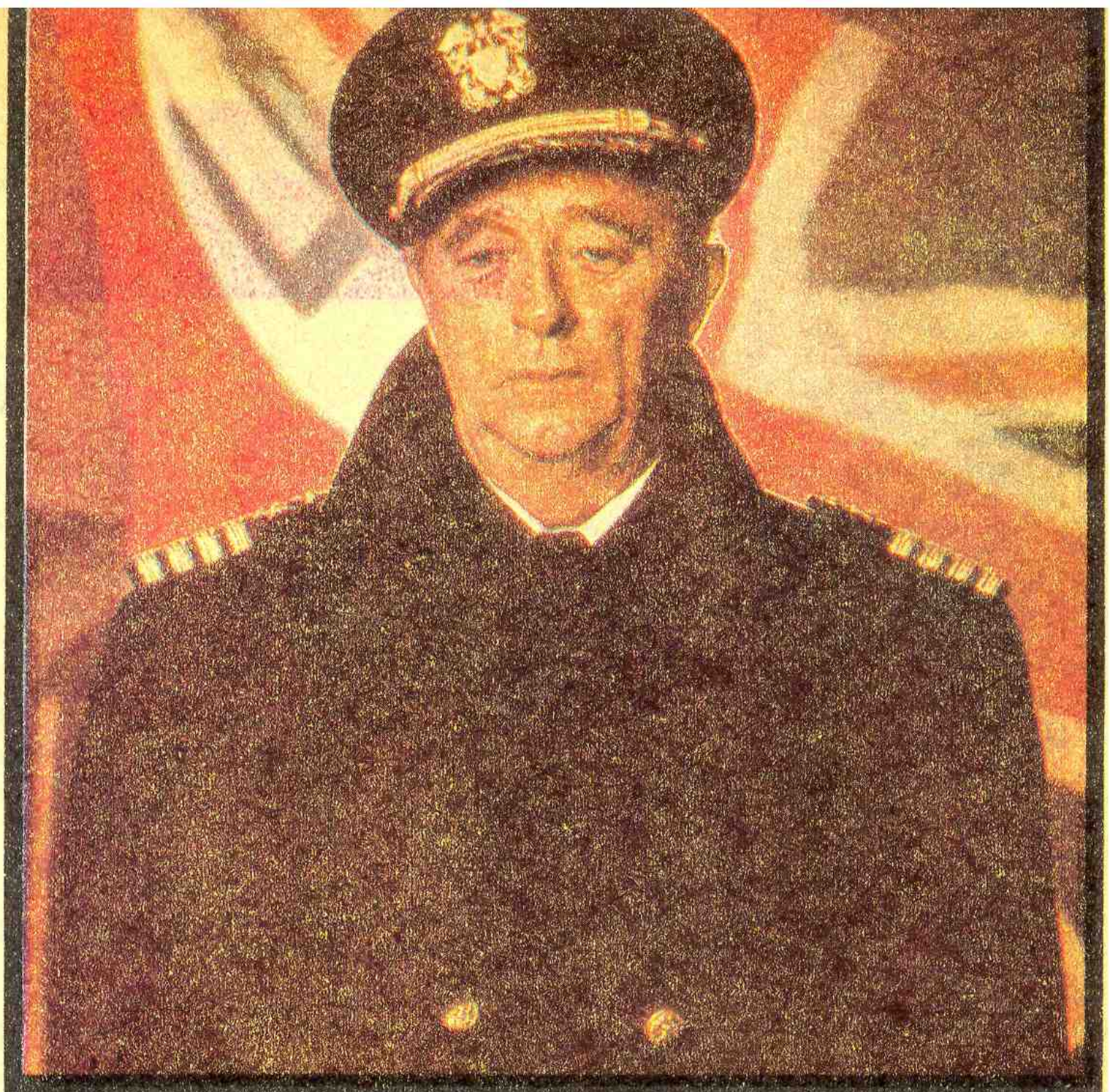
Marco Polo (Ken Marshall) și Kubilai-han (Ying Doucheng) într-o fastuoasă reconstituire militară



Burt Lancaster, John Gielgud (Dogele), Ann Bancroft (mama eroului povestirii, Marco Polo), Ken Marshall (Marco), dar și Ying Doucheng (unul dintre cei mai populari actori din R.P.Chineză, aici în rolul Kubilai-han).

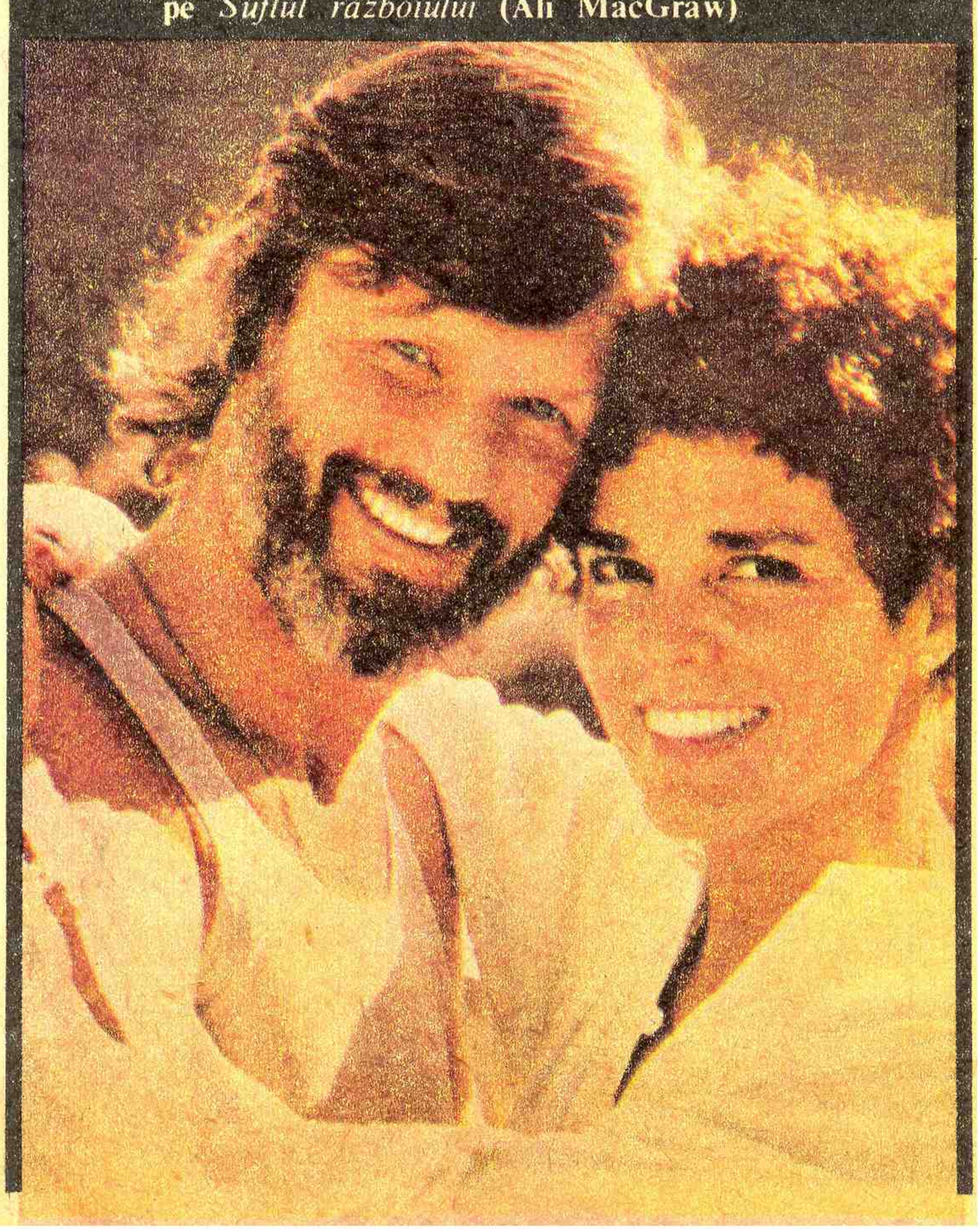
Să mai pomenim în treacăt că în acești doi ani figurația care s-a perindat pe platourile de filmare (telespectatorii își amintesc de grandoarea desfășurărilor de trupe, de minuțiozitatea documentării în arta militară și a lumii respective, redarea fastului și ritualurilor) s-a ridicat la 300 000 de persoane. Și la noi telespectatorii au reacționat cu un enorm interes față de acest serial, iar într-o corespondență amplă ne-au semnalat satisfacția pe care au avut-o în fața inițiativei atît de cutezătoare a societății de radio-televiziune italiene RAI și în primul rînd pentru arta lui Giuliano Montaldo (despre care ținem să aducem aminte că este realizatorul filmului **Sacco și Vanzetti** dar și al filmului **Jucăria,** ambele premiate la diverse întîlniri internaționale).

Credem așadar că răspundem prin aceste spicuiri despre serialul **Marco Polo** interesului arătat de cititorii noștri și că le satisfacem măcar în parte multele întrebări pe care ni le adresează. Vom mai spune că serialul a fost lansat în 1983 și că pînă acum a trecut pe ecranele tv din peste 60 de țări. Interpretul rolului titular Marco Polo este tînărul actor american Ken Marshall care și-a făcut debutul în Europa, în special în Italia unde în filmul Lilianei Cavani, **Pielea,** a avut o realizare care l-a impus.



„Turbulentul" Robert Mitchum pe care nu-l prea interesează filmul, ci locul de filmare.

Suflul candorii proiectat pe *Suflul războiului* (Ali MacGraw)



Suflul războiului

„Winds of War", romanul lui Herman Wouk, a făcut furori peste ocean și apoi pretutindeni (romanul a apărut în 1971, iar curînd avea să apară în toate edițiile populare și într-un tiraj de peste 1 milion de exemplare în ediția de buzunar din Franța). Era așadar cu neputință ca un best-seller literar să nu trezească imediat interesul atît al cinematografiei cît și al televiziunii. Și totuși lucrurile n-au mers prea ușor date fiind multele și enorm de grelele probleme ce trebuiau soluționate: în primul rînd dificultatea trecerii operei literare în scenariu (s-a lucrat de către autorul însuși împreună cu o echipă de scenariști specializați timp de aproape trei ani pînă cînd script-ul să fie considerat gata de intrat în producție), apoi reconstituirea unor locuri devenite istorice pe care le evocă romanul, documentarea în istoria celui de-al doilea război mondial etc. etc.

După ce toate acestea și alte probleme și-au găsit soluțiile, nu puține dificultăți s-au ivit în întocmirea distribuției, ceea ce a făcut să se spună că **Suflul războiului** este serialul TV cel mai ambițios din ultimii ani al televiziunii americane. (A fost realizat

→

de rețeaua de televiziune ABC). Pînă la urmă „turbulentul" Robert Mitchum (care oscila între un Tarzan filmat în insulele Seychelles unde i-ar fi plăcut să stea pentru o filmare nu de alta dar pentru că se pare că acolo există terenuri de golf excelente) și un alt serial TV care nu-l interesa deloc decît pentru că se filma acasă. Mitchum a acceptat rolul comandorului din marina americană a cărui carieră militară și diplomatică dar și a cărui viață de familie se proiectează pe panoramicul conflagrației mondiale. Ali Mc Graw este nora sa în film, Victoria Tennant este o ziaristă engleză pe care comandorul o întîlnește la Londra în acele zile de război cînd peste capitala britanică se prăvăleau V2 naziste, Polleri Bergen și John Houseman îi sînt fii, ambii combatanți, unul în aviația din Pacific, altul pe un submarin în Atlantic.

Filmările propriu-zise au durat 13 luni și au fost — după cum spune presa — foarte dificile, mai ales că platoul de filmare s-a mutat de 267 de ori, după necesitățile acțiunii. Robert Mitchum a contractat în timpul filmărilor o pneumonie iar scenele militare au cunoscut chiar accidente printre figuranți. **Suflul**... trece acum printre serialele TV care realizează un număr record de telespectatori.

Împușcătură în parc

Romanul „Partida de vînătoare" al scriitoarei engleze Isabel Colegate a cunoscut și cunoaște un imens succes de librărie, dar astăzi principala atracție — ca să citățm pe comentatorii filmului realizat după acest roman — o constituie apariția în rolul central al povestirii a lui James Mason. Curînd după ce a terminat filmările aici (lucrurile se petreceau acum un an și ceva), Mason a decedat.

Acțiunea romanului apărut în 1980 și a filmului (din 1984) este plasată în ajunul primei conflagrații mondiale, în 1913, într-o Anglie încă impregnată de atmosfera și spiritul victorian. Există o stare de inconștiență în ce privește prăpădul care era totuși atît de aproape și se simțea atît de puternic.

Sir Randolph, personajul interpretat de James Mason, este un tipic englez de modă veche, totuși singurul din galeria de personaje a povestirii care percepe ce urmează să se petreacă în lume și cu lumea, este singurul care își dă seama că omenirea se află în plină schimbare. Față de tot și de toate cîte vede și presimte, Randolph afișează o distanțare ironică uneori, melancolică alteori. El degajă o mare căldură umană și o nostalgie abia perceptibilă. James Mason, spune un critic, imprimă personajului o generozitate și un farmec ce-i fac să treacă drept un bunic ideal. Filmul turnat în regia lui Alan Bridges a fost realizat nu departe de Londra și dispune de o distribuție remarcabilă: pe lîngă Mason, întîlnim pe Dorothy Tutin, pe John Gielgud, Jenty Bowker, pe Cherii Campbell, Gordon Jackson, Edward Fox etc.

Scriitoarea Isabel Colegate a urmărit îndeaproape filmările deși nu a elaborat scenariul, lăsînd misiunea aceasta scenaristului Julian Bond. Isabel Colegate mărturisea însă că marea clasă a interpreților i-a prilejuit nu de puține ori adevărate revelații: „În cîteva rînduri — spune ea — actorii au imprimat un asemenea sens textului meu, încît mi-am dat seama că era ce aș fi vrut și eu să scriu, numai că la ei era mai explicit. Dar, — mai spune tot Isabel Colegate — si-

Împușcătură în parc **este un serial B.B.C. și nu mai e nevoie de nici o alt**
decît că în distribuție sînt: James Mason, Dorothy Tutin, John Gielgud, Jenty Bowker ș

gur că într-un film lucrurile se petrec și trebuie să se petreacă altfel decît într-un roman. Dacă n-aș fi scris romanul și mi s-ar fi propus să scriu un scenariu de film, l-aș fi scris cu totul altfel. Un lucru însă filmul nu-l poate face, și anume să redea acea undă de ironie pe care romanul o poate conține".

Cover-up

O aventură polițistă devenită serial trece drept o mare montare a studiourilor 20th Century Fox, dar argumentul cel mai convingător pare să fie faptul că acest policier TV prilejuiește revenirea după patru ani de absență de pe platouri a excelentei actrițe Jenniffer O'Neill (pe care am văzut-o și noi în filmul lui Visconti, **Inocentul**).

Jennifer O'Neill, stilistă de modă și creatoare de suspens

Absența actriței din viața cinematografică s-a datorat — spun ziarele — unui accident misterios. De fapt acum patru ani Jennifer O'Neill a fost găsită în apartamentul ei de la New York într-o baltă de sînge, împușcată în abdomen. O săptămînă după aceea soțul ei John Lederer a fost și el atacat pe stradă (iarăși nu se știe de către cine) și înjunghiat atît de grav încît a trebuit să stea săptămîni de zile în spital.

În **Cover-up**, Jennifer O'Neill este directoarea unei case de modă, dar care nu este numai casă de mode, ci și paravanul unor activități creatoare de suspens — așa cum afirmă comentatorii — și aduce succesul acestui policier.

Sinatra Story

Un miniseriai de șase ore a produs rețeaua de televiziune CBS în regia fiicei cîntărețului Frank Sinatra, pe numele ei Tina Sinatra. „Este — a spus debutanta realizatoare și fiică — povestea vieții tatălui meu".

Nu știm cum arată povestea vieții lui Sinatra, dar sîntem convinși că Frankie, cum îi spun amicii, n-a rămas „un străin în noapte".

Nino şi Roberta Manfredi — tatăl binecunoscut actor, fiica încă necunoscută scenaristă.

Curierul cinefililor

(Urmare din pag. 171)

străinătate" ne anunţa, de pildă, că la casa Metro Goldwyn Pictures s-a turnat, nici mai mult, nici mai puţin decît filmul **King Vidor,** cu Eleonor Boardman, realizat de... Proud Flesh(!)

Dar şi simţul critic

Dincolo de aceste mici necazuri, nu putem trece pe lîngă preferinţele redactorilor ce-şi luaseră obligaţia de a forma şi dirigui gustul cinefililor. Se pare că, într-adevăr, erau persoane cu anume „cunoştinţe cinegrafice", deoarece, în majoritate, listele lor de preferinţe rezistă şi după atîtea decenii. Cum ei nu aveau avantajul distanţării, se mai opresc şi la pelicule de duzină, dar reţin **Niebelungii** lui Lang, **Napoleon** de Gance, **Evantaiul lady-ei Windermere** de Lubitsch, filmele lui Chaplin, Keaton, Eisenstein ş.a. Între actorii preferaţi ai redactorului-curier al revistei **Cinema,** de exemplu, întîlnim numele lui Charles Dullin, Emil Jannings, Gloria Swanson, Norma Talmadge, Conrad Veidt, iar curierul **Clipei** se declară admirator al lui Jannings, Mosjoukine, Huguette Duflos, Valentino etc. Tot ei se dovedesc aparători ai criticilor, consideraţi „prea severi" de către unii cinefili corespondenţi. Argumentul lor: „criticii lucrează pentru viitorul cinemaului". Şi aşa trebuie să se fi întîmplat, de vreme ce, în zilele noastre, încercatul gazetar Radu Cosaşu are de citat, în fiecare lună, scrisori de la cititori ce-şi dovedesc priceperea cinegrafică, iar marile filme, cînd poposesc pe ecranele noastre, cunosc, cel mai ades, succesul de public. Dar, uneori, există şi săli goale, există şi filme mari pe care publicul nu le observa! Ceea ce dovedeşte că trebuie, neapărat, să lucrăm, în continuare, „pentru viitorul cinemaului".

Editoriale

Cărţi despre filme şi realizatori apar în număr considerabil pretutindeni în lume. Unele dintre ele devin instrumente de lucru pentru cineaşti, cinefili ca şi pentru publicul larg, interesat să-şi sporească cunoştinţele despre arta a şaptea dincolo de simpla vizionare a peliculelor. Autorii cărţilor şi studiilor desfăşoară uneori o activitate prodigioasă — de cercetare, documentare şi analiză — făcînd dovada unei adevărate inspiraţii în ce priveşte unghiurile de abordare a cinematografului ca artă a timpului nostru. Aşa de pildă, presa a reţinut cum se cuvine apariţia unui volum intitulat „Universul estetic al lui Pasolini" (volumul a fost publicat de editura pariziană „Persona"). Cartea conţine, aşa după cum remarcă comentatorii, reflecţii asupra activităţii ca cineast a lui Pasolini, reflecţii făcute de unii care l-au cunoscut şi urmărit îndeaproape pe platoul de filmare, i-au cercetat opera, nu numai pe cea cinematografică. Volumul conţine, de asemenea, fotografii, desene ale lui Pasolini, poezii, studii semantice. În noiembrie anul acesta, vom aminti, se împlinesc zece ani de la dispariţia lui Pier Paolo Pasolini.

Un alt studiu intitulat „O renaştere a cinematografului: cinematograful subteran american" este semnată de Dominique Noguez. Autoarea se ocupă de fenomenul underground al anilor '60 cînd pe lîngă producţiile hollywoodiene au început să fie proiectate în circuite paralele sute de filme produse independent şi cînd s-a şi născut noţiunea de „cinema underground". Filmele acestea, după cum se ştie, se caracterizau printr-un non-conformism vizual şi problematic, iar din punct de vedere al finanţării, al producerii lor, erau de asemenea independente. Sînt filmele unor Ionas Mekas, Kenneth Anger, Stan Brachage, Maya Deren, Gregory Marcopoulos, Michael Snow şi bineînţeles vedeta acestui fel de cinema Andy Warhol.

Volumul pe care-l menţionăm este — cel puţin aşa remarcă recenzenţii lui — primul de acest fel. El face o sinteză a subteranului în cinematograful de peste ocean, a fenomenului ale cărui rădăcini, după cum se afirmă, sînt înfipte în cinematograful experimental al anilor '20.

Pe urmele lui Gauguin şi ale lui Brel

Doi documentarişti belgieni, Jean Marc Houdmont şi Monica Cherton, au realizat un film de metraj mediu despre insulele Tahiti, atolul Tuamotu şi insulele Marchize. Scopul a fost să depisteze locurile cîndva atît de îndrăgite de Gauguin şi imortalizate în picturile lui din ultimul ciclu, iar mai recent de marele cîntăreţ-poet Jacques Brel. Itinerariul a fost: Tahiti-Huahine-Baiteea şi

Bora-Bora (unde cineaștii belgieni au dat și peste decorurile construite pentru remake-ul **Revoltei de pe Bounty**), apoi Tuamotu cu atolurile de corali și stridiile care, pe cît se pare, nu au egal în lume și însfîrșit insulele Marchize, pe urmele lui Gauguin.

După ce filmul a fost realizat, a fost folosit ca suport vizual al unei serii de conferințe despre aceste insule, conferințe inspirate cineaștilor de însăși realizarea filmului lor documentar. Este, am spune noi, un fel de „lumea văzută cu ochi de cineast".

Un medic cineast

Helga Schubert este o tînără doctoriță psihiatru din RDG care a ajuns la film scriind un scenariu pentru teza sa de doctorat în medicină avînd ca subiect diagnosticul nevrozelor. Scenariul a devenit un film de 15 minute pentru susținerea tezei. Dar de aici n-a venit numai titlul de doctor în medicină, ci și gustul pentru film, pentru scenariul de film mai exact. Și Helga Schubert — astăzi foarte apreciată scenaristă — a urmat cursurile de scenaristică și se gîndește mai puțin la medicină și mai mult la scenaristică. A semnat, dealtfel, scenariul unei recente producții care a avut premiera pe ecranele din RDG, intitulată **De astăzi încep să mă schimb**, un film al cărui personaj central este un tînăr de 18 ani „un tînăr obișnuit, absolut obișnuit — precizează Helga Schubert — care simte că odată cu noul prag în viață are multe de schimbat în privința propriului comportament".

Subway

Regizorul francez Luc Besson și-a intitulat filmul **Subway** adică **Metrou** din dorința de a-l face să circule și pe meridiane anglo-saxone. Filmul său o readuce, după o pauză de aproape doi ani, pe Isabelle Adjani care pe scena teatrului în „Domnișoara Julia" de Strindberg a făcut o experiență destul de amară pentru ea, adică n-a trecut rampa, cum se spune în limbaj teatral. Adjani este însă o actriță care gîndește ceea ce face — așa cel puțin susține ea — și cîntărește cu obiectivitate atît succesele cît și insuccesele. „Pentru cei ce veneau să mă vadă și mai ales să mă judece — mărturisește actrița ziaristului Jean Pierre Lavoignat — „Domnișoara Julia" era ceva prăfuit. Dacă aș fi știut ce va ieși aș fi căutat pentru reapariția mea pe scena teatrului o piesă modernă sau o piesă necunoscută. Aș fi întins eu o capcană decît să cad eu însămi în ea. Reprosul pe care mi-l fac în legătură cu reapariția pe scena teatrului este că m-am infantilizat, mă învinuiesc că am vrut ca totul să fie ca înainte, să regăsesc plăcerea inocentă de pe vremea cînd jucam la „Comedia franceză".

Isabelle Adjani a încercat, de fapt, în acest interviu din care reproducem unele fragmente să

Lovestorismul merge mai departe cu *Yerma* și cu Gudrun Landgrebe.

facă anatomia unui insucces care a costat-o mult pentru că a trebuit să fie înlocuită în distribuție și să părăsească teatrul. Ea este însă — așa reiese din interviu — o persoană lucidă și onestă, înzestrată cu curajul de a privi lucrurile în față, cu toată luciditatea, preocupată să convertească chiar și insuccesul într-un cîștig pe plan profesional: „M-am întrebat ce trebuie să fac acum și mi-am spus că ar trebui să fac ceea ce altcineva n-ar putea face. De aceea studiez în prezent biografia unui personaj de la începutul secolului (unde este deci piesa modernă? n.n.), un personaj care mă interesează nespus. Dar pe care nu-l pot încă divulga. Ce mă atrage la el este faptul că mă simt în stare să intru în pielea lui, să fiu el. Personajul pe care l-am interpretat de exemplu în filmul **Vara ucigașă** îl simțeam apropiat mie, simțeam că am intrat în pielea lui, dar a fost totuși pentru mine o compoziție. M-am putut transpune în universul acelui personaj, dar povestea în sine nu era a mea. Știu foarte bine ce prințese dorm în mine. Nu știu cît de adînc le e somnul, dacă trebuie să le zgîlțîi sau dacă un simplu sărut le trezește".

Ce fel de personaje feminine și-ar dori actrița?

„Femei complexe, care suferă de pe urma persecuției sau sînt pierdute. În orice caz femei pasionate. Un amestec teribil cu atît mai mult cu cît trebuie să fie caractere contradictorii. Îmi place vulnerabilitatea lor cotidiană, dar și rezistența lor veșnică..."

Și ca un tribut adus unui cineast căruia îi datorează enorm pentru ceea ce a învățat de la el, Adjani spune: „Nu e deajuns să simți tu ca actriță un personaj. Trebuie să mai găsești pe cineva care să opereze stilizarea, să modeleze, să pună în scenă totul, cum spunea Truffaut.

Rubrica „Cinerama"
este realizată de
Mircea ALEXANDRESCU

cinerama

După succese sau insuccese, Adjani rămîne Adjani, adică, preferata publicului francez.

Coperta I

Mariana Buruiană și Claudiu Bleonț au fost parteneri doar în **Să mori rănit din dragoste de viață**, de atunci au mers fiecare pe drumul său, care este de fapt unul singur: cel al talentului.

Foto.
Victor STROE

Coperta IV

Robert Redford. După patru ani de pauză revine pe ecrane în două filme de Sidney Pollack: **Dincolo de Africa** și în seria a II-a la **Cei mai frumoși ani.**

Magazin estival 1985

Redactor șef:
Ecaterina OPROIU

Redactor responsabil:
Adina DARIAN

Prezentarea artistică:
Anamaria SMIGHELSCHI

Prezentarea grafică:
Ioana STATIE

Tiparul:
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", București

Exemplarul 25 lei

Sumar

Două decenii de înflorire a filmului românesc

● Un climat revoluționar, un nou destin al creației și creatorilor .. 2

Festivalul național „Cîntarea României"

● Marea finală a cineamatorilor 6

Filmul în Epoca Ceaușescu 8

1965: În circulație europeană ... 10
1966: Istoria ca fapt de conștiință 10
1967: Diminețile și amiezile actualității 11
1968: Tentativele filmului de autor 12
1969: Forța demersului etic 13
1970: Pagini de luptă revoluționară 14
1971: Secvențe din epopeea națională 14
1972: Puterea și adevărul filmului politic 15
1973: „Generația" deceniului opt 15
1974: Dragostea de țară 16
1975: Coloana vertebrală a unei cinematografii 17
1976: Un an al ecranizărilor 18
1977: Reîntoarceri și porniri 19
1978: Destine de ieri și de azi. 20
1979: Clipa confruntărilor de conștiință 21
1980: Lecțiile unui an de vîrf .. 22
1981: „Deschideri" spre public .. 23
1982: Dialogul neîntrerupt al filmului cu literatura 23
1983: Două arcuri peste timp .. 24
1984: Sentimentul plenitudinii — *grupaj realizat de Călin Căliman* 25
● Natura: un peisaj constant, dar mereu nou în filmul românesc — *de Alina Popovici* 41
● Documentarul: Explozia realului — *de Laurențiu Damian* 44
Secretele lui Bachus — *de Alice Mănoiu* 79

Anul Internațional al Tineretului: Participare, Dezvoltare, Pace

● **O lume numită: tinerețea, văzută cu ochi de cineast** — *de Eva Sîrbu* 26
Debutanții anilor '80: noul, nou val? — de Roxana Pană 31
Genericul stagiunii viitoare
● Filme în lucru — *de R. Panait* 31

Centenar Rebreanu

● „Ciuleandra" 1930 și cîteva mistere: *convorbire cu Elvira Godeanu* 36
● Romanul unui film pierdut și nedreptățit — *grupaj realizat de Valerian Sava* 37

Filmul și lupta antifascistă

● Îmi recunosc vina, sînt un instigator la Pace! — *de T. Caranfil* 66

Festivaluri

● Cannes '85: Copilul, marele depanator — *de Ecaterina Oproiu* 48

Noua decenii de cinema

1985—1905. Se naște o nouă artă 52
1905—1915: O minune longeviva 53
1915—1925: Capodoperele filmului mut 59
1925—1935: Ecranul vorbește ... 56
1935—1945: Trăiască culoarea! .. 57
1945—1955: Între vise roz și coșmare reale 59
1955—1965: Primele trei valuri .. 61
1965—1975: Ravagiile filmului de știință-ficțiune și catastrofic 62
1975—1985: Din nou la ora căutărilor — *grupaj realizat de Cristina Corciovescu*
● Privind înapoi cu mîndrie — *de Constantin Pivniceru* 70
● D.I.S. și neuitatele lui „unități de frumusețe" — *de George Littera* 46
● 90 de ani de cinema înseamnă mult sau puțin? — *de H. Dona* 76
● Captarea unei iluzii — *de H. Wald* 89
● Cînd în galeria cu monștri te puteai întîlni cu tandrețea — *de Aura Puran* 92
● Rîsul, o legătură de dragoste cu întreaga omenire — *de Doina Boeriu* 84
● De la burlesc la grotesc — *de Sergiu Selian* 86
● Curierul cinefililor din anii '20 — *de Florica Ichim* 170
● Losey: o nostalgie exprimată prin film — *de Andreea Mihăilă* 176

Anul Internațional al Animației

● Amicul nr. 1 al publicului — *de Viorica Bucur* 94
● O jumătate de secol, pentru Donald Rățoiul 96
● Teatrul optic și holograma animată — *de Dana Duma* 98
● Un superstar antierou: Asterix 101

Profiluri ale viitorului

● 2001: Să nu tragem cu alice în elefanți — *de Ion Hobana* 102

Palmareusuri personale

● Mari scriitori, eterni scenariști — *de Magda Mihăilescu* 106
● O videotecă imaginară — *de Anna Halasz* 110
● Cinematograful în căutarea momentului de adevăr — *de Ov. S. Crohmălniceanu* 114
● Copilăria — inima tuturor vîrstelor — *de Romulus Căplescu* .. 116
● Zeffirelli, Carmen, Romeo, Julieta și alții 119
● Callas: Miracolul unei voci, legenda unei vieți — *de Rodica Lipatti* 120

Cascadorii

● Truc, miracol sau business — *de Eugen Atanasiu* 128
● Cu sufletul la gură? Niciodată! 131
● A fi cascador 132
● Eu și cu mine — *de Ioan Albu* 133

Legende pe celuloid

● Márquez sau glorioasa resemnare în literatură — *de Miruna Ionescu* 135
● Un mercenar la Hollywood — *de Nicolae Ulieru* 140

Memoria cineaștilor

● John Huston: Misterul întîlnirii unui film cu publicul — *de Simona Darie* 148
● Ingrid Bergman: Toată cariera o datorez unui lift-boy — *de Rodica Lipatti* 152

Meridianele filmului

● Danemarca: În țara basmelor lui Andersen 156
● Brazilia: Din nou pe bulevardul Paulista 162
● Japonia: Un moralist al secolului XX *grupaj de Irina Coroiu* .. 184

● Polonia: Zanussi — „Eu sînt optimist" — *de Eva Sîrbu* 158
● Italia: Apusul gheparzilor 164

● Franța: Coechipierele unui succes — *de Ion Făgărășanu* 165

● India: Un cinema de suflet — *de Adina Darian* 166

● O lume care gîndește în bamse — *de Amita Bhose* 169

Interviuri pe glob

● Forman recunoaște a fi și Mozart și Salieri *de Margit Marinescu* 154

● De vorbă cu... La Cardinale — *de Radu Bogdan* 172

● Fonda junior: Prefer să nu privesc în urmă 175

● Arguție cu privire la evoluție — *de D. Solomon* 83

● Filmul e ceva pe care-l porți în tine — *de Marilena Prodan* 180

● **Cinerama** *grupaj realizat de Mircea Alexandrescu* 173

cinema 1985